А. М. АРГО · ЗВУЧИТ СЛОВО



В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

А. М. АРГО

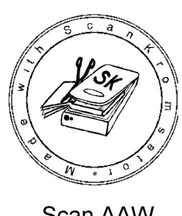
ЗВУЧИТ СЛОВО...

ОЧЕРКИ И ВОСПОМИНАНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“ МОСКВА 1968

792
А 79

Издание 2-е



Оформление

И. Фоминой

7—6—3

Вместо предисловия

ШАХМАТЫ В ИСКУССТВЕ

Бернард Шоу, замечательный английский драматург, в предисловии к сборнику своих избранных пьес говорит, что «есть пятьдесят способов сказать слово «да» и пятьсот способов сказать слово «нет», а для того, чтобы написать эти слова, есть только один способ».

Разнообразие неисчерпаемо.

Если два молодых художника делают копию с одной и той же картины, у них все-таки получаются два разных произведения. Происходит это потому, что каждый из художников кладет краску по-своему, по-своему выделяет нюансы, углубляет тона, наконец, потому, что каждый из них видит картину под другим углом зрения.

То же самое можно сказать и о двух переводчиках, если они переводят одно и то же художественное произведение, и о двух актерах, исполняющих одну и ту же роль.

Воплощение литературного текста на театре сопровождается многими находками, которые иногда могут показаться неожиданными самому автору произведения.

Генрик Ибсен, величайший драматург XIX столетия, как говорят мемуаристы, смотрел свои пьесы крайне неохотно. По крайней мере, в зрелом возрасте, достигнув мировой славы и всеобщего признания, он прекратил посещение театров.

С гордостью и презрением индивидуалиста он говорил: «Я написал как хотел, а они (актеры) играют как могут».

Когда собеседники с недоумением спрашивали, чем объяснить такое равнодушие к сценическому воплощению своих идей и образов, автор говорил, что он слишком ясно, слишком четко, в мельчайших деталях, представляет себе жизнь своих героев и боится какого бы то ни было уклонения от этой реальности. Например, если в квартире у героя пьесы на стене будет висеть ковер не там, где висел он «на самом деле», или подушки на диване будут не того цвета, какого они были «на самом деле», то тут для него, для автора пьесы, никакой речи о реализме быть не может.

Можно ли установить единый стандарт для воплощения сценических произведений?

Возможно ли это, во-первых?

Желательно ли, во-вторых?

Мне кажется, что Ибсен в данном случае, при всем нашем уважении к великому таланту, неправ.

Хорошую пьесу, поэму и даже иное отдельное стихотворение можно уподобить шахматной задаче: дается известное расположение фигур на доске и допускается для выигрыша не одно, а несколько решений, которые не исключают друг друга. Мало того: чем больше решений, тем богаче и содержательнее задача, тем выше и шире ее художественная ценность. Важно одно: победный конец.

Тема данной книги — богатство и разнообразие творческого опыта, счастливые находки при воплощении образов литературы классической и современной, русской и зарубежной, показ нового, неизведанного в старом, давно известном.

Так мы пройдем от слов к фразам, от фраз — к образам. Ширину охвата можно продлить до трактовки целого произведения в том или ином плане.

Опера Бизе́ «Кармен» — одно из величайших произведений музыкального репертуара; вряд ли найдется музыка более знакомая, более любимая, более легкая для восприятия и в то же время более сложная и разнообразная для исполнения. Легкость и сложность сочетаются в «Кармен» каким-то чудесным, непостижимым образом.

Легкость этой музыки неоспорима — она на слуху у всех. Кто не напевает про себя «Куплеты тореадора» или «Хабанеру»! Сложность ее в другом.

На протяжении одного сезона я слыхал «Кармен» под руководством двух дирижеров — Бруно Вальтера и Альберта Коутса.

В одних декорациях, в одном ансамбле, в одной постановке! Это значит,

что дирижер ничем, кроме оркестрового ансамбля, не располагал, и все-таки это были два различных произведения.

Бруно Вальтер видел в «Кармен» трагедию и выдвигал на первый план тему смерти, судьбы, обреченности, неизбежной гибели. Основной темой произведения у него было: «Смерть торжествует над любовью».

У Альберта Коутса основная тема была совершенно противоположная: «Любовь торжествует над смертью». В опере Бизе он выделял тему любви, свободы, все остальное шло дополнительно.

В музыке «Кармен» обе темы отражены достаточно ярко и выразительно, от искусства дирижера зависит, как разместить акценты, какое предложение сделать главным, какое придаточным.

Такая многогранность, такое разнообразие присущи многим произведениям большого искусства. Каждое поколение воспринимает художественное наследство по-своему; больше того, каждому возрасту свойственно черпать в этих сокровищах то, что ему соответствует: старый человек находит нечто новое в вещи, которая ему знакома с детских лет. Мы растем, и произведение растет вместе с нами.

Глава первая

ВАРИАНТЫ И РАЗНОЧТЕНИЯ

Слово, которое в словаре имеет одно значение, в жизни может иметь полдюжины.

Рабиндранат Тагор

I

Эдмунд Кин, знаменитый английский трагический актер первой половины прошлого столетия, славился не только своим талантом, но и романтически неуживчивым, буйным характером. Известного трагика Мамонта Викторовича Дальского называли «русский Кин» по причине такого же сочетания положительных и отрицательных черт.

Уйдя из Императорского Александринского театра, Дальский победоносно шествовал гастролями по глухой провинции, воплощаясь в образы Шекспира, Шиллера, Островского и Грибоедова. Его биография достаточно известна по воспоминаниям современников: учитель Шаляпина, кумир молодежи, после революции он становится вожаком группы анархистов-экспроприаторов, короче говоря, грабителей, и погибает под трамваем в 1918 году с саквояжем драгоценных камней в руках. Но, невзирая на все эти неприглядные качества знаменитого актера, одну черту нельзя не отметить в его пользу: упадочные настроения «проклятого десятилетия» (как называлось время реакции после революции 1905 года) ему были чужды, были для него неприемлемы. Все его сценические образы были ярки, сочны, жизнеутверждающи, в иных случаях он для того, чтобы добиться таких звучаний, преодолевал и ломал многолетние каноны.

Принято было считать, что в «Горе от ума» Чацкий свой последний монолог «Не образумлюсь... виноват...» произносит в высшей стадии отчаяния; осмеянный своей средой, преданный любимой девушкой, выставленный на посмеяние невеждам и глупцам, уходит Чацкий из дома Фамусовых раздавленный и уничтоженный. Он обычно говорил: «Карету мне...», потом глушил рыдание в голосе, выдерживал паузу и, наконец, прикладывая руку к виску, произносил: «...Карету!» — после чего удалялся шатающейся походкой... И не было ничего этого у Дальского.

Уходил его Чацкий со сцены твердой походкой, с гордо поднятой головой. Уходил бойцом, готовым к новым схваткам, к новым боям с темнотой и насилием, с невежеством и крепостничеством.

Как же это достигалось?

Не менял же артист авторский текст!

Ни в какой мере.

Он просто делал логическое ударение, четко акцентируя одно небольшое слово в строке шестистопного ямба.

Он произносил фразу:

Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному е с т ь чувству уголок!..

Выделяя слово «есть», он давал своему зрителю веру в то, что такой уголок существует и что найти его сможет человек с доброй волей, с крепкой силой, с желанием послужить делу свободы народной!

Такой человек может вступить в тайное общество и стать в ряды будущих декабристов, может поехать на Кавказ, чтоб среди вольных горцев забыть о светской иссушающей суете, наконец, может поехать за границу и основать там за двадцать лет до Герцена Вольную типографию!

Таким образом последний возглас Чацкого, классическое: «Карету мне, карету!» — звучал как труба, призывающая к новому сражению.

Дальский хотел показать, что положение мыслящего человека в условиях крепостнического общества тяжело, но не безнадежно.

В героической комедии Ростана «Сирано де Бержерак» в развитии интриги создается следующее положение.

Сирано любит Роксану, Роксана любит Кристиана. Сирано — известный поэт, храбрец, остроумец, любимец Парижа, к тому же обладатель уродливого носа; Кристиан — новичок в Гасконском полку, где полагается «испытывать» новичков в храбрости и находчивости. Роксана поручает

Сирано заботиться о Кристиане. Сирано соглашается, но Кристиан, не зная об этом, наносит оскорбление Сирано, а Сирано, вместо того чтобы вызвать его по обычаю на дуэль, дружит с ним, обнимается... При виде этой картины некий мушкетер, наглый и глупый, решает, что этот Сирано, несмотря на всю свою славу, должно быть, не так уж страшен. Он подходит к нему вплотную и начинает нюхать воздух вокруг него, приговаривая: «Чем здесь пахнет?», намекая на специфический нос героя, на что следует ответ Сирано: «Пощечиной!» Наглец посрамлен, и, как сказано в ремарке, «гвардейцы узнают своего Сирано».

Предполагается — так, очевидно, задумано у автора,— что слово это произносится звонким голосом, сопровождается хлестким жестом,— одним словом, гасконская бравада в лучшем качестве.

Однако Р. Н. Симонов, народный артист СССР, один из любимых учеников Вахтангова, исполняя роль Сирано, находил в этом месте другое и, пожалуй, более острое разрешение.

Он вел какой-то оживленный разговор со своими друзьями и, в ответ на наглую выходку мушкетера, Симонов — Сирано, полуобернувшись и посмотрев на него через плечо, как бы нехотя, мимоходом, между прочим, шлепал его ладонью по физиономии со словами: «Пощечиной!» — и продолжал свой разговор о другом.

В этой мимолетности, «междупрочимости» было другое содержание эпизода: инцидент с мушкетером представлялся как мелочь, как пустяк, который разрешится дуэлью через пять минут и забудется через десять. Такая трактовка развивает, дополняет и углубляет авторский текст.

Из приведенных примеров явствует, что можно одно слово произносить по-разному.

II

От отдельных слов — к фразам.

В любую самую обыкновенную разговорную фразу можно вложить столько значений, сколько в ней слов, и даже больше.

Возьмем стандартную фразу: «Дайте мне стакан чаю», и разложим ее на составные смыслы.

Если мы делаем упор на первое слово, открываем следующее:

«Довольно пустой болтовни! Я пришел усталый, измучен жаждой, дайте мне стакан чаю, а потом я вам расскажу все новости».

Упор на втором слове:

«Соседу справа дали, соседу слева дали, всем налили, всех спросили, про меня забыли — почему так? Дайте и мне, если всем даете...»

На третьем слове:

«Вы знаете прекрасно, что я не пью из чашки, дайте мне стакан. Можете хоть немного считаться с моими привычками!»

И, наконец, на четвертом:

«Чаю! Понимаете — ни вина, ни пива, ни кофе! Ничто так не утоляет жажду, как добрый, душистый, хорошо настоявшийся чай!»

Это все применительно к стакану чая, а если речь идет о больших страстях, о высоких материях... Можно найти такие тонкости, что отрицание будет звучать утверждением или наоборот...

В 20-х годах шел в театре МОСПС (нынешний театр имени Моссовета) «Ревизор». Это была едва ли не первая послеоктябрьская постановка пьесы. Спектаклю было придано большое значение, с особой любовью театр хотел воплотить бессмертное творение великого писателя. Состав был исключительный — лучшие актеры того времени: Городничий — Певцов, Хлестаков — Степан Кузнецов, Осип — Любимов-Ланской. Замечательный комедийный артист — любимец публики Николай Мариусович Радин играл эпизодическую роль почтмейстера Шпекина. Конечно, в комедии Гоголя вторых ролей нет, все хороши и все ответственны, но Радин, естественно, не захотел ограничиться обычной трактовкой роли и приложил усилия, чтобы найти нечто новое, свое, и тем внести свою лепту в новую постановку лучшей русской комедии.

Находка оказалась следующая.

На просьбу Хлестакова дать денег взаймы Радин — Шпекин отвечал полным согласием и тут же вынимал из бокового кармана пакет, распечатывал его, извлекал оттуда заведомо чужие деньги и вручал их Хлестакову.

По окончании же разговора он вставал, откланивался, шел к двери задом, придерживая шпагу рукой, не спуская глаз с Хлестакова, закрывал дверь за собою, после чего снова просовывал голову в дверь и фразу: «По почтовому ведомству приказаний никаких не будет?», которая в тексте комедии звучит вопросительно, произносил голосом, исполненным нахальства и самонадеянности:

— По почтовому ведомству приказаний никаких не будет!

Меняя вопросительный знак на восклицательный. То есть: взятка дана и принята, гроза миновала, почва под ногами тверда — почему не понахальничать?

Находка принималась зрителем с восторгом.

Другой случай. В «Горе от ума» есть место, где Чацкий в упоении от встречи с Софьей предается лирическим воспоминаниям об их раннем детстве, о шалостях и играх неповторимого, счастливого возраста:

Где время то, где возраст тот невинный,
Когда, бывало, в вечер длинный
Мы с вами явимся, исчезнем тут и там,
Играем и шумим по стульям и столам.
А тут ваш батюшка с мадамой за пикетом...
Мы в темном уголке и, кажется, что в этом!

Вот в последней строке текста сто́ит разобраться. Каков ее смысл, как ее нужно произнести?

Конечно, самое простое, близлежащее — это если Чацкий выразительным жестом укажет на некое место в этой давно знакомой ему комнате. Так кажется, но нет — такая трактовка опровергается дальнейшим авторским текстом. Сказано:

«Вы помните? вздрогнём — что скрипнет столик, дверь...»

Эта фраза требует для предыдущей строки другого смысла.

«Мы в темном уголке и, кажется, что в этом...» ничего особенного нет, детство, наивность, а между тем — «вздрогнём» и т. д. по тексту.

Можно, наконец, и по-другому:

«Мы в темном уголке и, кажется, что в этом...»—вся жизнь, столько радости, столько уюта, а между тем «вздрогнём» и т. д. Разве так не может быть?

В «Гамлете» есть в пятом действии сцена на кладбище. Принц в комедийно-философском разговоре с могильщиком поднимает с земли череп королевского шута Йорика и произносит скорбно-иронический монолог о бессмысленности жизни, о тщете земного, о суете мирской. Так и произносился этот монолог всеми трагиками мира на всех языках, так изображался Гамлет в эту минуту художниками всего мира, начиная с Делакруа в его знаменитых иллюстрациях. И только один помнится исполнитель, который вложил в этот текст не скорбно-меланхолическое раздумье, а буйный и насыщенный болью протест против рока, против судьбы, против обреченности нашей жизни и всех стремлений и начинаний. Это был артист Художественного театра Михаил Чехов. В его воплощении датский принц смотрел на череп, он жадно вглядывался в его пустые глазницы, он, задыхаясь, кричал ему прямо в слуховые отверстия:

«Где, где они, твои шутки и остроты?..»

Глазницы зияли пустотой, череп сверкал белозубой улыбкой. Ответа не было. Пустота. Безнадежность.

III

От слов — к фразам, от фраз — к образам.

Существуют, как известно, две трактовки главной роли в трагедии Шекспира «Венецианский купец». Одна из них (немецкая) изображает венецианского ростовщика Шейлока кровожадным, злобным, мстительным извергом, достойным поругания и осмеяния. В другой (английской) трактовке на фоне беспутно веселящейся молодежи эпохи Возрождения Шейлок предстает вполне порядочным, патриархальным и чадолюбивым семьянином, по-своему честным (как может быть честен ростовщик) и безусловно принципиальным мстителем за угнетение своего народа.

Гейне рассказывает в очерке «Женщины и девушки Шекспира», что, когда он смотрел «Венецианского купца» в Англии, какая-то дама из публики в сцене посрамления Шейлока горько расплакалась и воскликнула:

«Как несправедливо поступили с этим человеком!»

Входило ли в планы автора вызвать в зрителе сочувствие к Шейлоку, в этом можно усомниться, но несомненно другое: правда берет свое, писатель нередко говорит правду, даже не желая этого.

В гоголевской комедии среди прочих исполнителей роли Хлестакова в двадцатых годах пишущему эти строки довелось видеть двух изумительных актеров, которые насыщали этот образ взаимно исключающим друг друга содержанием.

Речь идет о Хлестакове Степана Кузнецова и Хлестакове Михаила Чехова.

Кузнецов играл существо невесомо порхающее, бесшабашно-бездарное, произносящее слова, не считаясь с их смыслом и последовательностью, не понимая сути происходящих событий и не задумываясь над тем, что творится вокруг него. Завитой, напомаженный, элегантный петербургский молодой человек, не прилагая никаких усилий, говоря все, что в голову ни придет, берет взятки деньгами и натурой, объясняется в любви, дает обещания и гарантии — и все это с таким блеском, с такой легкостью... Конечно, это не тот образ, который виделся автору комедии. Недаром Гоголь протестовал против «водевильного» подхода, недаром говорил, что Дюр (первый исполнитель роли Хлестакова) ничего в роли своей не понял! Но то, что делал Степан Кузнецов в этой роли, было так очаровательно, так талантливо, что зрители восторгались в течение двадцати с лишним лет этим образом, да и сам строгий автор смог бы примириться с вольной трактовкой образа своего героя.

В постановке Московского Художественного театра Михаил Чехов играл по-другому. Диву можно было даваться, увидев, как в ту же форму вливается другое содержание, как тот же текст и те же сценические положения меняют свои функции, свое назначение, свою устремленность.

Чехов играл персонаж из цикла «Петербургские повести». Возможно, что его Хлестаков занимал в департаменте место, на котором до того сидел Авксентий Иванович Поприщин из «Записок сумасшедшего», а может быть, и Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели». Этот Хлестаков был изъеден до мозга костей петербургскими туманами, иссушен канцелярскою волокитою, систематическим бездельничаньем под видом якобы государственной деятельности. Вся эпопея Хлестакова сводилась к аналогии: а что было бы, если б к Поприщину действительно явилась делегация от испанских грандов с тем, чтобы объявить его королем испанским?

Вот такого Хлестакова — захудалого «елистратишку», который почему-то в глазах людей оказался великим человеком, играл Чехов. Таким Хлестаковым, ничтожнейшим слизняком человеческим, карало провидение городничего и прочих городских грешников.

Такова же и основная мысль комедии: чем пошлее, глупее и ничтожнее Хлестаков, тем сильнее покарание городничего.

Хлестаков Кузнецова и Хлестаков Чехова! В первом случае — полная пустота, во втором — полнейшая опустошенность.

IV

В театральном лексиконе есть понятие «амплуа» — по-французски это значит «употребление», «использование». Так определялся характер дарования артиста, поскольку сценическими образами являлись молодые любовники, старики — комические и благородные, слуги — глупые и пройдошливые, высокопарные, надутые ученые, хвастливые, трусливые вояки и так далее. Так повелось еще со времен знаменитой итальянской народной комедии, когда персонажи были постоянны, а менялись только сценические положения. Писаных пьес с ролями тогда не было, актеры «импровизировали», то есть на ходу составляли тексты своих разговоров.

Импровизации были условные — существовали формулы общих мест, пригодных для любых сценических положений: формула клятвы в вечной любви, формула ревности и проклятий, формула вызова на дуэль и надгробного плача...

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, основывая Художе-

ственный театр, бросили вызов условности, штампам, рутине во всех их проявлениях, в том числе и так называемому амплуа. Надо было доказать, что в жизни люди не ходят с ярлыками злодейства или добродетели, порока или невинности; жизнь слишком сложна, глубока и противоречива, характер человеческий под условной маской не покажешь.

Интересный пример углубленного раскрытия сценического образа дал Станиславский, играя кавалера ди Рипафратта в знаменитой комедии Гольдони «Хозяйка гостиницы». В пьесе идет речь о том, как бойкая и рассудительная трактирщица решила проучить женоненавистника — и проучила! Играть такого кавалера грубым солдафоном и топорным дураком дело нехитрое. Образ, созданный Гольдони, ближайшим образом соседствует с теми, кого по амплуа называли «Хвастливым Воином», «Капитаном из Огнедышащей Долины», то есть врали, хвастуны и грубияны, и тут от актера требуется быть в меру или не в меру грубым, резким, крикливым, а остальное приложится от ярких и смешных сценических положений. Но ведь Станиславский учил: «Когда играешь злого, найди одну точку, в которой он добр», тогда все оправдается, все станет убедительно.

Кавалер, по Станиславскому, был прекрасно воспитан, он был настоящим светским человеком своего времени. Кто видел, тот не забудет его прелестных манер, когда он предлагал собеседнику понюшку табаку и сам заправлял ее в нос большим и указательным пальцами, изящно оттопырив мизинец в сторону.

Но в то же время сей кавалер необычайно застенчив, и застенчивость после преодоления, как правило, превращается в своего рода противоположность — в грубость, топорность, безапелляционность.

Как будто ему, кавалеру, кто-то из друзей сказал, примерно: «Ох, синьор, женщины — это великое зло! Они хитры и коварны! Попадетесь на удочку — сами увидите!» Кавалер принял совет к сведению и, вежливый со всеми другими, при появлении Мирандолины тут же «натаскивает» на себя грубость, солдафонство, придирчивость. Он мобилизует все свои силы, чтобы застраховаться, чтобы предупредить возможность увлечения, и в конце концов попадает в ловушку.

Можно сказать с убежденностью: у Гольдони не так, но в жизни так.

Древний философ говорил:

«Платон мне друг, но истина дороже».

Станиславский как бы говорит:

«Гольдони правдив, а жизнь еще правдивее».

После Станиславского играли эту роль выдающиеся актеры нового

поколения: Ливанов, Мордвинов, и у них кавалер так и пребывал грубияном, наказанным за свою грубость. Двойное преломление образа осталось за Станиславским. Для такой нагрузки таланта недостаточно, нужен гений.

Пример другой о том же.

Великий европейский трагик Сандро Мóисси приезжал в Москву в 1924 году. Если под понятием «трагик» разуметь нечто монументальное, высокое и великое, то к Моисси такое определение не подходит — он был ростом невелик, изящен, голос имел негромкий, хотя и красивый. Его называли, вспоминая лирических теноров, «лирическим трагиком». Своим приездом в Россию Моисси выражал симпатию к молодому советскому государству: от гонорара он отказался в пользу Международного Красного Креста. Привез он для гастролей «Гамлета» Шекспира, «Привидения» Ибсена и «Живой труп» Толстого. Последнее выступление нас интриговало больше всего. Албанец по происхождению, немец по культуре, любимый ученик выдающегося немецкого режиссера Макса Рейнгардта, Моисси воплощал образы Шекспира и Ибсена, он изумительно играл софокловского Эдипа... Но Федя Протасов? Сможет ли он постичь душу русского интеллигента с его надрывом, с его шириной и удалью, с болезненной тоской по правде, по честной жизни? Не будет ли здесь той «развесистой клюквы», которая так часто проникала в рассказы верхоглядов-посетителей о России?

Сам Моисси, очевидно, понимал, что широкую русскую натуру с удалью и надрывом ему не сыграть. Да он и не считал это особенно важным. Нужно учесть, что ставил спектакль Макс Рейнгардт и трактовка образа шла, надо думать, от него. Получилось так, что Моисси не состязался с русскими исполнителями, потому что он играл Федю совершенно в другом плане. Он играл так, как не играли замечательные русские исполнители этой роли — Москвин в Художественном театре, Аполлонский — на Александринской сцене. Играл Моисси образ Иисуса Христа. Христа, который умер, а потом воскрес. И чем больше он «умирает», чем ниже он падает и опускается физически, тем больше он просветляется и очищается духовно. Это сказывалось и во внешнем. В первых действиях он был бритый, чистый, аккуратный, в пиджаке, а после «смерти», в трактирных скитаниях, у него раздвоенная иконописная бородка, легкая накидка-размахайка на плечах. Пребывая в нищете и убожестве, он в то же время был исполнен какой-то благости, осияния, вдохновения.

В трактире, за бутылкой вина, Федя рассказывает случайному застольному собеседнику свою жизнь:

«Меня похоронили, а они женились и живут здесь и благоденствуют... А я — вот он! И живу и пью... Вчера ходил мимо их дома... Свет в окнах, тень чья-то прошла по сторе...»

При этих словах Моисси выражал высший восторг самопожертвования, светился изнутри святостью отречения...

И, наконец, в последней сцене, в суде, он стрелял в себя, стоя на лестнице, и не падал ниц, а застывал, широко раскинув руки, как бы на кресте... У ног его склонялась плачущая цыганка Маша, и неминуемо возникало воспоминание о распятии на старинных картинах с плачущей Магдалиной у ног Христа.

Остается задать вопрос: что же больше соответствует замыслу Толстого — тот ли вечный русский интеллигент, прямой потомок всех «лишних людей» русской литературы от Онегина и Рудина до чеховских героев, или этот отрешенный от мира, вдохновенный и озаренный изнутри человек?

Моисси играл гениально и убедительно.

Значит, и в этой трактовке была своя правда.

V

В смысле разнообразия сценических воплощений уместно вспомнить отдельные постановки замечательной комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Вместимость содержания этой комедии так широка, что любое театральное направление облекало ее в особую форму. Иногда легко и свободно, иногда не без натяжек.

В Малом театре комедия в наше время шла в хороших, крепких традициях: постановка времен Островского при участии корифеев эпохи (Ленского, Садовского и других) в том же виде вошла и в советский репертуар. Варвара Осиповна Массалитинова, актриса сочного и яркого дарования, известная и в наше время по роли бабушки в фильме «Детство» по повести Горького, играла мать Манефу, гадалку, сваху, сводню, спекулянтку на тупости и ханжестве высшего света. В ней сочетались тупость и невежество с хитростью и лукавством. По тем временам ее в этом образе называли «Распутин в юбке». Также запомнился Городулин — Климов: он давал образ самовлюбленного «либерала» с непередаваемой легкостью и изяществом.

Постановка «На всякого мудреца довольно простоты» в Художественном театре была огромным событием, была этапом в развитии театра и в

освоении наследства Островского. Тут вели спектакль Качалов — Глумов, Станиславский — Крутицкий, Москвин — Голутвин. Станиславский давал уморительный внешний образ. Каждый раз, входя и выходя из комнаты, он возился у дверных ручек, которые все время отваливались. У него бакенбарды из ушей росли, брови были как две сапожные щетки, но, сверх того, за этими внешними подробностями таилась какая-то органическая смесь тупости и легкомыслия; образ был решен определенно в щедринском ключе. Глядя на Станиславского в роли Крутицкого, нельзя было не вспомнить твердолобых, «бесшабашных помпадуров» и других героев щедринской сатиры.

Качалов был ласков, как кошечка, изящен и очарователен, но и за этими внешними качествами чувствовалось, что он умен и пройдошлив, что он является той силой, которую реакция может противопоставить нарастающему освободительному движению.

Полемизировать с людьми из лагеря Щедрина и Чернышевского ни Крутицкий, ни Мамаев, ни Городулин не могли, а Глумов мог!

Вот почему эти реакционеры и дорожили Глумовым, несмотря на то что он, как бы в оправдание своей фамилии, глумился над ними.

Но в наше, советское время, в первые годы, в годы озорных попыток «приспособления» классиков к современности, комедии Островского особенно «повезло». Выдающийся театральный новатор С. М. Эйзенштейн, которому суждено было сказать большое слово и сделать великие дела в советской кинематографии, в те свои молодые годы отдавал дань буйным исканиям новых путей.

Основная его установка заключалась в следующем: театр доброго старого времени — театр сценической коробки и суфлерской будки, театр павильонов и писаных декораций — отжил, пережил самого себя. Нужны другие способы воздействия на восприятие зрителя. Таковы были цирковые приемы, введение аттракционов, насыщение текста современностью, максимальное приближение масок старой итальянской комедии к образам сегодняшнего дня.

Но... Тут противостояло весьма ответственное «но»...

Поскольку пьес такого плана не было, а когда они появятся, определить в те времена было довольно трудно, приходилось пользоваться классическим наследством при условии некоторых «приспособлений».

Операцию этого приспособления проделал писатель Сергей Третьяков, в результате получилось вот что.

Действие пьесы Островского происходит в Париже, в наше время, в

эмигрантско-белогвардейских сферах; Турусова со своей Машенькой — беглые богатые русские помещики, Крутицкий не кто иной, как генералиссимус Жоффр, в планы которого входит послать Глумова во главе интервенции на Советы. О дальнейшем нетрудно догадаться. Запомнилось, что Голутвин представал в качестве шантажиста и авантюриста — играл его Г. Александров, будущий кинорежиссер, любимый ученик Эйзенштейна. По ходу действия он с какими-то ценными документами скользил по канату через весь зрительный зал (спектакли имели место на Воздвиженке, там, где ныне находится Дом дружбы с народами зарубежных стран). Мамаева — ее играла пролеткультовская выдвиженка Янукова,— эта светская барыня, в припадке ревности и отчаяния «перла на рожон» в полном смысле слова: взобравшись на шест, проделывала головоломные трюки под потолком.

То, чему сейчас трудно даже поверить, тогда было естественно, в порядке вещей. Время было такое.

Шла «Бесприданница» в Александринском театре в Петрограде. В конце третьего действия Карандышев, произнося свой знаменитый монолог, хватал оружие со стены и последовательно расстреливал все бутылки, стоявшие на обеденном столе, после чего хватал последний пистолет — тот, из которого надлежало в следующем действии застрелить Ларису,— заряжал его и убегал со сцены со словами:

Здравствуй, черная гибель!
Я навстречу тебе выхожу!

Карандышев, цитирующий стихи Есенина! Предполагалось, что так можно наилучшим способом выразить бурю гнева и отчаяния в душе незадачливого жениха Ларисы Дмитриевны.

Так оно было.

Возвращаясь к «Мудрецу», можно упомянуть еще одну постановку, а именно Н. О. Волконского в театре, который назывался «Театральная профклубная мастерская».

Волконский, ученик видного в те времена режиссера Федора Комиссаржевского, унаследовал от своего учителя известную культуру, уснащенную различными, иногда противоречивыми влияниями.

Волконский в пьесе Островского нашел прежде всего комедию положений, чуть ли не комедию масок. Если подумать, так при желании можно и это допустить. В самом деле, Крутицкий — тупой глупец, Мамаев — пустой

болтун, Городулин — ветрогон, Голутвин — мелкий жулик,— разве не соответствуют они традиционным четырем маскам итальянской народной комедии? Разве хитрый Глумов не может сойти за пройдоху Арлекина, так же как простоватый гусар Курчаев — за незадачливого Пьерро?

Так и играли. Но режиссерская трактовка была, пожалуй, веселее самого спектакля.

Запомнилась одна черта, выражавшая стиль спектакля.

Владимир Канцель, игравший Глумова, в сцене объяснения с Мамаевой в конце второго действия произносил по тексту:

«Вы, ангел доброты, вы, красавица, из меня, благоразумного человека, вы сделали бешеного сумасброда. Да, я сумасшедший!» — и для подтверждения своих слов он бросался к буфету, раскрывал его и бил тарелки о свою голову!

Не меньше десяти тарелок.

Таковы были стремительные поиски и сомнительные находки в те времена.

Сейчас выглядит смешным, нелепым и даже маловероятным то, что тогда принималось всерьез, считалось интересным «исканием», вызывало споры, восторги и негодование.

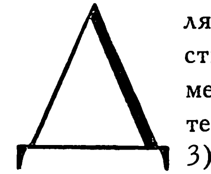
С. Д. Кржижановский, критик и литературовед нашего времени, говорил:

«Что такое, в сущности, вопросительный знак? Состарившийся восклицательный!»

Глава вторая

ПОДВОДНЫЕ ТЕКСТЫ И ВНУТРЕННИЕ МОНОЛОГИ

I



ля того чтобы театральный персонаж был полноценным действующим лицом, он должен иметь свои театральные три измерения. Эти измерения соответствуют трем вопросам. Зритель должен о нем знать: 1) кто он такой, 2) чего он хочет и 3) что он делает.

По пункту первому нужно представить себе всю биографию героя до его включения в развитие действия. Нужно представить Гамлета виттенбергским студентом, а Чацкого — заграничным путешественником. Легко и естественно перейдут они тогда к пункту второму, то есть обнаружат и проявят свои желания, и выявится то, что составляет суть пьесы,— ее идея, ее основная задача.

Самый сложный и трудный из трех вопросов — третий: что делает персонаж, как действует, как добивается своей цели.

В этом и заключается суть драматургии — действующие лица делают не то, что хотят, не то, что полагается по законам логики, обманывают не только других, но и самих себя, и зритель с интересом и волнением смотрит на то, что творится на сцене. Царь Федор Иоаннович в трагедии А. К. Толстого любвеобилен и благороден, полон лучших намерений, хочет все «согласить», привести враждующих к миру и покою, а в результате происходит убиение маленького царевича и гибель лучших людей государства, и сам государь с отчаянием восклицает:

Боже, боже!
За что поставил ты меня царем?

Для изъяснения чувств и стремлений действующего лица есть разные способы. Люди говорят о своих радостях и горестях, надеждах и обидах, выражают гнев, ревность, восторг и отчаяние, проклинают и благословляют друг друга, говорят ярко, красиво и выразительно, а зритель переживает судьбу вымышленных героев, и они становятся близкими ему и родными.

В древнегреческом театре сражения, катастрофы, обвалы, народные бедствия на сцене не показывались — являлся вестник, рассказывал о том, что произошло, сам рыдал, и зрители заливались слезами, слушая его повествование о том, как Эдип в отчаянии выколол себе глаза или как Геракл погиб, надев на себя ядом пропитанную сорочку. Такие способы выражения присущи театру классическому, героическому, романтическому, комически-буффонному... Новое время потребовало других способов выражения. В драматургии психологической появилось то, что стали называть «подводный текст».

В пьесах Чехова люди говорят одно, а думают другое; слова, которые ими произносятся, являются скользящим, колеблющимся отражением глубоко затаенных чувств и мыслей. Доктор Львов в пьесе «Иванов» говорит о чести и добродетели, но в его устах благороднейшие слова источают яд пошлости и обывательщины.

Горький, восхищаясь «Дядей Ваней», особенно высоко ставил реплику Астрова о том, что в Африке сейчас, должно быть, жара.

Почему?

Припомним обстоятельства, в которых эта фраза говорится. Четвертое действие. После шума, скандала и пальбы третьего действия все приходит относительно в порядок. Профессор со своей женой уезжают, Войницкий со старухой матерью и племянницей Соней остаются вести ту же самую сумеречную, скучную жизнь, что и до того вели. Старая нянька говорит: «Опять заживем, как было, по-старому... Давно уже я, грешница, лапши не ела». В этой фразе со всей полнотой сказывается целый уклад жизни — при профессоре, дескать, французская кухня была, поздно вставали, жили не по-людски... Что же дальше?

Астров и Соня.

Соня любит Астрова по-девичьи, нежно, благоуханно. Он уезжает... Вернется не раньше лета. Предстоит тоскливая, одинокая, снегом занесенная зима. Астров к Соне относится хорошо, тепло, сердечно, но это не то,

ради чего стоит жить и без чего жить нельзя. Видно по всему, что ему хочется сказать ей доброе, хорошее слово на прощанье, но этого слова у него нет. Вот тогда он подходит к карте Африки, смотрит на нее и говорит:

«А должно быть, в этой Африке теперь жарища, страшное дело!»

Какой же смысл, каково значение этой фразы? С одной стороны:

«Вот у нас слякоть, грязь, бездорожье, а там ходят люди обнаженные да бананы с дерева снимают!»

А с другой стороны:

«И милая ты, и хорошая, а не лежит у меня к тебе сердце, ты прости меня, а нет у меня для тебя настоящего слова!..»

Да это ли одно?

Профессор Серебряков, сухарь, бездарность, паразит, живущий много лет за счет тяжелого, изнурительного труда своих близких, уезжая, обращается к ним с прощальным приветом: «Надо, господа, дело делать! Надо дело делать!» Какой иронией, каким авторским сарказмом звучат эти слова в устах старого бездельника, который всю свою жизнь говорил об искусстве, ничего в искусстве не понимая!

II

Чехов, как никто другой, умел насытить свои пьесы жизнью. Если мы пожелаем перечислить всех действующих лиц в пьесах Чехова, мы не должны ограничиваться теми, которые появляются на сцене и произносят авторский текст. Бывает так, что кто-то о ком-то говорит всего одну фразу и из этой фразы возникает образ человека, который, даже не появляясь на сцене, имеет свой характер и влияние на развитие действия пьесы.

Во втором действии «Трех сестер» идет большой разговор у подполковника Вершинина с Машей Кулыгиной. Сумерки, особое настроение, разговор сердечный и задушевный, и в эту сцену вклинивается грубое, суровое напоминание о действительности — Вершинину принесли записку из дому. «Жена опять отравилась»,— говорит Вершинин, и в этих трех словах, особенно в слове «опять», вы видите итог многолетней неудачной, безрадостной семейной жизни. Это значит, что жена Вершинина травилась неоднократно, что каждый раз ее отхаживали, что это не большое, а очень мелкое событие повседневности. И вы уже представляете себе жену Вершинина: в домашнем платье, с папироской в зубах, с французской книжкой, сама несчастная и отравляющая жизнь своему мужу.

Так же реально можно себе представить Протопопова, начальника Анд-

рея Прозорова по службе, который ухаживает за его женой. Это великолепный, представительный мужчина с распушенной бородой, бобровой шапкой, в шубе нараспашку,— сочетание власти, обаяния и пошлости! Он не входит в комнату, а только стоит на крыльце и зовет Наташу кататься на тройке, но до вас доносится запах его роскошной сигары!

А в «Вишневом саде»? Вы видите Гришу, сына Раневской, белокурого мальчика, который утонул, купаясь в пруду семь лет назад. Прелестный ребенок, до чего ж он похож на свою маму, Елену Андреевну! А мать лакея Яшки? Она пришла с ним попрощаться перед его отъездом. Старуха смотрит влюбленными глазами на него, пошляка-тунеядца, который гнушается ею, простой женщиной!

Ярославская бабушка, та, что прислала пятнадцать тысяч, смехотворную сумму на выкуп вишневого сада, Дашенька, дочка Симеонова-Пищика, в вечных хлопотах по хозяйству, наконец, француз-художник, к которому едет Раневская проживать последние крохи своего состояния,— все это люди, о которых говорят две-три фразы, а иногда два-три слова, и тем не менее вы их видите как бы с портретной точностью. За скупыми словами текста кроется богатое содержание.

Петя Трофимов и Аня Раневская уходят из старого поместья со словами: «Здравствуй, новая жизнь!» В этих словах чувствуется дальнейшая судьба наших героев. Подобно тому как Чернышевский называл революционеров «новыми людьми», так и у чеховских героев под «новой жизнью» нужно разуметь революцию. Чехов не мог сказать этого по цензурным условиям, но для чуткого читателя нашего времени ясно, что Петя и Аня посвящают себя служению народному делу, борьбе с самодержавием. И вы, заглянув вперед на календарь эпохи, можете их увидеть последними народниками или ранними марксистами, можете себе представить Петю Трофимова агитатором на заводе Торнтона в Петербурге, а Аню Раневскую — стриженой курсисткой с кипой нелегальных листовок под пальто.

Так живут чеховские герои не только на страницах книги, не только на подмостках театра, но и в жизни, так сочетаются те, кто действуют на сцене, с теми, кто находится где-то за кулисами.

III

Слово — серебро, а молчание — золото.

Среди прочих тренировочных приемов Станиславский советует молодым актерам прибегать к «внутреннему монологу» для приведения себя в из-

вестное творческое состояние. Это значит, что артисту нужно мысленно обращаться к своему партнеру со словами любви или ненависти, как того требует сценическое положение, и разжигать свое чувство до тех пор, пока слова роли сами не сойдут с языка. Режиссер уподобляется биологу, который должен у зверька вызвать во что бы то ни стало условные рефлексы, и в этом смысле «все средства дозволены». Вахтангов однажды стал упрекать молодую актрису в недостойном поведении, и, когда она, возмущенная несправедливым обвинением, заплакала, он сказал:

«Вот это то самое! Так и держите!»

Актриса нашла ту интонацию, которой режиссер от нее добивался. При таких условиях пауза как бессловесное мысленное действование становится очень важным и существенным элементом сценического творчества.

Михаил Михайлович Тарханов был выдающимся русским актером, образы его живут и в наше время благодаря радио, грамзаписи, кино и телевизору. Так, мы знаем его в ролях звероподобного булочника Семенова из повести Горького «Хозяин» и обаятельного старого большевика в фильме «Юность Максима». Но у людей старшего поколения есть преимущество — они помнят не только игру замечательного актера, но и реакцию зрительного зала.

Я помню, как Тарханов на протяжении минутной паузы дважды срывал аплодисменты у взыскательной публики общественного просмотра.

В 1932 году шла на сцене МХАТа восстановленная после пятнадцатилетнего перерыва пьеса Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина». В первом составе, в спектакле 1914 года, Прокофия Пазухина играл Москвин, а Фурначева, статского советника, ханжу и ворюгу,— Грибунин, и тогда это был спектакль Москвина. Он играл со всем присущим ему блеском, со всем темпераментом: когда он в последнем действии, завладев долгожданным наследством, пускался вприсядку, зал грохотал аплодисментами.

При возобновлении спектакля Прокофия играл тот же Москвин, а Фурначева — Тарханов. Справедливость требует отметить: Москвин играл не хуже прежнего, но царем спектакля был Тарханов.

В стеганом халате на шнуровом пояске, в бархатной ермолке, с елейной улыбкой и пустопорожними речами сидел в кресле с газетой в руках статский советник и чем-то напоминал знаменитого ханжу, лицемера и доносчика пушкинских времен Фаддея Булгарина.

У ног его на скамеечке — приживалка старика Пазухина Живоедова. Разговор по тексту был следующий. Речь шла о сундуке под кроватью, в котором старик Пазухин деньги держал.

«*Фурначев*. Как велик капитал почтеннейшего Ивана Прокофьевича?

Живоедова. Велик, сударь, велик... даже и не сообразишь — во как велик. Так я полагаю, что миллиона за два будет.

Фурначев. Это и следовало предполагать, сударыня...» и т. д.

В тексте пьесы ни ремарки, ни подчеркивания нет, но артист находил здесь кульминацию сценического положения. После слов Живоедовой о двух миллионах ему будто кровь ударяла в голову, ему становилось нехорошо, дыхание застывало в горле, такой столбняк на него находил, что публика неукоснительно разражалась рукоплесканиями. И в этом состоянии столбняка артист пребывал с минуту, потом спадал, сникал, переводил дыхание и, томным жестом вынимая фуляровый платок, отирал со лба испарину — и шел вторичный вал рукоплесканий.

И тогда только он произносил фразу по тексту:

«Это и следовало предполагать...» и т. д.

Так держал паузу Тарханов.

В «Мертвых душах» он так же незабываемо играл Собакевича. В сцене бала он сидел в углу и совершенно бессловесно трудился над осетром серьезно и сосредоточенно.

Когда же с появлением Ноздрева возникала и лентою разворачивалась несусветная сплетня, когда становилось ясно, что случилось нечто нечистое, Собакевич — Тарханов мгновенно поднимался и покидал помещение. Вид у него был такой: сразу можно догадаться, что хотя к нему нельзя ни с какой стороны подкопаться, но в то же время несомненно, что он в чем-то замешан. Лучше уйти, пока не поздно.

Эта смесь трусости и наглости, опасения и самоуверенности вызывала реакцию публики — он проходил по сцене, не говоря ни слова, под аплодисменты.

Мелкая деталь, внешний признак играют великую роль в создании художественного образа.

Так малые подробности у великих мастеров приводят к широким обобщениям, создают типическое воплощение жизненных положений.

IV

Если творчество Островского — большая глава в истории русского театра, то образ Юсова, департаментского взяточника из «Доходного места», в исполнении Степана Кузнецова — одна из самых ярких страниц в этой главе. В роли Юсова нельзя не запомнить Дмитрия Орлова в постановке

Мейерхольда давнишних времен, помнится также исполнение Игоря Ильинского в Малом театре в недавние времена. Образы эти не слишком отличались один от другого, поскольку оба артиста достаточно выразительно изображали гнусного, плотоядного взяточника, сообщая ему все омерзительные черты бюрократа прежних времен. Особенно отвратителен был образ Юсова в исполнении Ильинского; в знаменитой сцене пляски (третье действие) он пыхтел, кряхтел, задыхался, когда, выкидывая коленца, пускался вприсядку... Поскольку задача заключалась в том, чтобы в зрителе вызвать полное отвращение к этому паукообразному персонажу, она и была достигнута. Остается только усомниться в правильности такого разрешения.

Степан Кузнецов ставил задачу по-иному — иное было и решение образа. Он шел к раскрытию юсовского характера с тем же ключом системы Станиславского, о котором мы говорили.

В данном случае Степан Кузнецов, играя взяточника, прожженного и принципиального, находил одну точку его «честности и благородства». В третьем действии Юсов — Кузнецов с негодованием, гневом и возмущением выговаривает чиновнику, который обманул клиента — деньги с него взял и подсунул ему фальшивый документ:

«Не марай чиновников! Ты возьми, так за дело, а не за мошенничество! Возьми так, чтоб и проситель не был обижен, и чтобы ты был доволен. Живи по закону! Живи так, чтоб и волки были сыты и овцы целы!»

Эти слова у Юсова — Кузнецова звучали крайне убедительно, в них был целый моральный кодекс, «благостный и уважительный», способствующий, по его мнению, благоденствию и дающих и берущих. Юсов живет «по закону» — и «по-своему» — честно и благородно!

По этому же поводу вспоминается другой случай, когда черта «человечности» в отрицательном персонаже делала его еще отрицательнее и отвратительнее.

В постановке Н. П. Акимова пьесы Сухово-Кобылина «Дело» в ленинградском театре происходило следующее. Главный департаментский взяточник и обирала, гражданский генерал Максим Кузьмич Варравин, упившись слезами своих клиентов и насосавшись их крови, заканчивал свой трудовой день и тут же из лица официального при исполнении служебных обязанностей превращался в лицо частное. И сразу выяснялось, что у него есть какая-то личная, неофициальная и довольно приятная жизнь. Варравин надевает легкое, изящное пальтецо, берет в одну руку большую коробку

конфет для жены (!), в другую — игрушечную лошадку (!!) для сынишки и отправляется домой. И вы совершенно ясно себе представляете, как дома жена его встретит нежным поцелуем, а сынишка начнет прыгать, выкрикивая:

«Папенька пришли! Папенька лошадку мне принесли!»

И тут только вы постигаете, насколько гнусно и подло общество, в котором Варравин имеет репутацию солидного человека, любящего мужа и нежного отца. Тут оборотная сторона тезиса Станиславского: когда играешь омерзительного, найди точку, в которой он добр и нежен, и он станет еще омерзительней.

Вернемся к Кузнецову.

Кузнецов — Юсов глубоко убежден в своей порядочности, в благородстве своего образа жизни. В третьем действии, в трактирной сцене, идя навстречу просьбам и уговорам своих младших сослуживцев, Юсов пускается наконец в пляс с полным сознанием своего права на веселье.

И нужно отдать справедливость — эта сцена со скупой ремаркой автора «Юсов пляшет» проходила у Кузнецова как бы по нотам какой-то гениальной партитуры.

Что происходит на сцене? В трактире группа чиновников во главе с Юсовым крепко выпивает. В стороне сидит Жадов, не скрывая своего презрения к ним, паразитам, обиралам, взяточникам. Чиновники просят Юсова сплясать русскую, тот сначала стесняется Жадова, но все-таки уступает просьбам. Завели музыку; Юсов пошел, помахивая платочком, по кругу, дошел до места, где сидит Жадов, остановился... Они меряются взглядами, несколько секунд проходит, и наконец Юсов не только преодолевает смущение, но даже как бы бросает вызов Жадову.

«Ты меня презираешь? Мальчишка! Так вот тебе!» И, взмахнув платочком, Юсов пускается в пляс с таким лукавством и с такой непринужденностью, что зал разражается аплодисментами, которые, как пишут в газетных отчетах, «переходят в овацию».

И так Юсов — Кузнецов танцует «русскую», помахивая платочком, добрые полторы-две минуты, а аплодисменты идут, идут...

* * *

Вспоминается постановка Ф. Н. Каверина «На дне» (30-е годы). Помимо затхлой и смрадной обстановки костылевской ночлежки, Каверин нашел другой ключ, иное разрешение известной пьесы. Она ставилась по

принципу «живописных лохмотьев» и больших страстей — в плане, если не бояться слов, мелодрамы. Это значит, что Василиса напоминала лесковскую «леди Макбет Мценского уезда», Васька Пепел был удальцом будто из понизовой вольницы, а Актер действительно драпировался в рваный плащ и носил какую-то романтическую широкополую шляпу.

Допустимо ли, помимо традиционной трактовки Художественного театра, другое воплощение пьесы? Соответствовало ли такое разрешение задачи духу молодого, романтического Горького?

На эти вопросы я не смог бы ответить сплошным отрицанием.

Особенно запомнился один эпизод.

Актера играл Шатов, артист четкого рисунка, внешне сдержанный, с большим внутренним темпераментом.

В четвертом действии пьесы Актер, не произнося ни единого слова, переживает великую катастрофу, которая и приводит его к трагическому исходу. Он лежит все время на нарах, и до него доходит разговор за столом о том, что больницы благотворительной никакой, дескать, нет, что Лука, старик «утешитель», всех обманывал... Мечты и надежды Актера рушатся, полный крах, жить нельзя, впереди самоубийство.

И все это выражается в одном слове текста:

«Ушел...»

Не знаю, есть ли еще в мировой драматургии другой пример надрывающего душу отчаяния при такой исключительной экономии выразительных средств.

Как же артист проводил эту сцену?

Шатов сползал с нар, садился на стул, тупо и безнадежно смотрел в пространство. Потом вынимал карманное зеркальце, подносил его к лицу и долго, долго, пристально вглядывался в свои черты, как будто давно сам себя не видал. Он искал на своем испитом лице следы прожитой жизни, он спрашивал сам себя:

«Где мой маркиз Поза? Где мой Гамлет? Где Ромео? Нет, ничего нет, ничего не осталось!..»

Так проходила минута, и зрители слушали этот внутренний монолог безысходного отчаяния. После чего артист — Актер, сокрушенно вздохнув, отбрасывал зеркальце, наливал стакан водки, выпивал его залпом, произносил свое слово «ушел» — и уходил.

Впечатление было велико, незабываемо.

Глава третья

НАЕДИНЕ СО ЗРИТЕЛЕМ

Артист — это музыкант в оркестре.
Чтец — это весь оркестр целиком.

Легуве
(французский артист и драматург).

I

На сцене был интерьер — иногда уютная гостиная помещичьей усадьбы, иногда изящный будуар в стиле Людовика XVI; на столе — стакан чаю, в камине полыхала пламенем красная кисея над вентилятором. При поднятии занавеса на сцене, за столом или у камина, уже сидел молодой человек в темном костюме, темноволосый, с пробором набок, с тонкими губами, умным взглядом и необычайно приветливым и располагающим выражением лица.

Публику, немногочисленное собрание, человек двести, а иногда и меньше, он внимательно оглядывал, как хозяин своих гостей, затем отхлебывал глоток чая либо задумчиво помешивал условные дрова в условном камине и наконец, откинувшись в кресле и положив руки на подлокотники, начинал:

«Это было лет шесть-семь тому назад, когда я жил в одном из уездов Т-ой губернии, в имении помещика Белокурова, молодого человека, который вставал очень рано...» и так далее.

Либо:

«Несколько дней подряд через город проходили остатки разбитой армии. Это было не войско, а беспорядочная орда. У солдат отросли длинные неопрятные бороды...» и так далее.

Либо:

«На моей родине, в Волынской губернии, в той ее части, где холмистые отроги Карпатских гор переходят постепенно в болотистые равнины Полесья, есть небольшое местечко, которое я назову Хлебно...» и так далее.

В первом случае это было начало чеховского «Дома с мезонином», во втором — мопассановской «Пышки», в третьем — «Без языка» Короленко. Во всех случаях исполнителем был зачинатель, основоположник, изобретатель жанра художественного чтения Александр Яковлевич Закушняк.

Он был первым и в течение долгого времени единственным артистом, который, не прибегая ни к музыкальным, ни к декоративным эффектам, держал целый вечер аудиторию своим мастерством и литературным материалом. В наше время жанр этот получил широкое распространение. Многие по-настоящему талантливые актеры, которым было тесно в рамках сценической коробки, которых тяготили режиссерский произвол, навязанная роль, посредственный ансамбль, уходили на вольную эстрадную волю пропагандировать классику и современную литературу, беря на себя ответственность за репертуар и за исполнение. Но также немало бездарных, неуживчивых актеров занимались и занимаются этим делом, не имея на то ни права, ни возможностей.

Закушняк был новатор в искусстве, он искал нехоженых дорог и новых форм для выражения. Он делал ставку на интимность, на уют, он хотел добиться непосредственного задушевного общения с аудиторией — и добивался. Таковы были, например, его заботы о сценических аксессуарах. Он хотел, чтобы на столе или на камине был не аляповатый бутафорский реквизит, а настоящие безделушки хорошей работы; в договор с дирекцией он включал непременным условием наличие настоящих цветов, а никак не искусственных. Если по рассеянности или по скаредности пренебрегали его требованиями, Закушняк сам приобретал эти вещи на свои средства. Артисту это было необходимо для творческого самочувствия.

Актер в драматическом ансамбле он был хороший, но не более того. Человек высокой культуры, честный и принципиальный, он всегда тянулся к лучшим, передовым театрам эпохи — до революции он был артистом театра В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге, после Октября играл в театре Мейерхольда и в первом Детском театре советского времени, затем играл в «Театре профсоюзных организаций», когда во главе его был Федор Комиссаржевский.

Я помню Закушняка в роли народного трибуна Эреньена в «Зорях»

Верхарна, в роли Фигаро в «Свадьбе Фигаро», наконец, в роли советника Дроссельмейера в «Щелкунчике» по Гофману в первом Детском театре. Это было умно, интересно, достойно, был в наличии вдохновенный трибун, пройдошливый мажордом и чудаковатый часовой мастер, но не было в них того чуда, того явления в искусстве, которое представляло собой художественное чтение Закушняка.

II

Первое, что должно быть отмечено,— это тот секрет интимности, задушевности, непосредственного общения с аудиторией, которым владел Закушняк. Каждый находившийся в зрительном зале пребывал в полном сознании, что артист обращается к нему, а не к соседу справа, который сидит на месте № 10, и не к соседу слева, занимающему место № 12. К нему, сидящему на месте № 11, и только к нему, обращается исполнитель, только на него смотрит своими умными, внимательными глазами и только ему рассказывает историю, которая с ним недавно приключилась, либо которую слыхал от автора, от лично ему якобы знакомого Анатоля Франса или Мопассана, Достоевского или Гоголя и от других отечественных и зарубежных великих писателей.

Это относится к качествам, которые неуловимы и непередаваемы; но, кроме того, были приемы, расцветки, нюансы, сообщавшие старым, давно знакомым хрестоматийным кускам совершенно новое звучание, новый смысл, который не был бы допустим в прежнее время и был совершенно созвучен и выразителен для данной эпохи.

Читал Закушняк «Восстание ангелов» Франса, именно читал — он держал маленькую книжечку перед глазами, иногда читал по ней, иногда, отрываясь от нее, будто бы излагал содержание главы своими словами, для того чтобы снова вернуться к основному тексту. Конечно, книжка, которую он читал и листал, ничего общего с франсовским романом не имела, она была просто художественной деталью, представляя известный творческий прием. Исполнитель входил в образ некоего благонамеренного католического французского буржуа, которому якобы попала в руки вольнодумная, озорная книжка и, напоровшись на очередное безбожие или кощунство, на глумление или непристойность, читает он и глазам своим не верит, перечитывает несколько раз и наконец горестно констатирует, что оно действительно так и стоит в книжке! Увы, так и есть!

Все это не рассказывается, а только показывается с такой легкостью,

с таким изяществом, что публика не может не отзываться аплодисментами на счастливые неожиданные находки.

Иногда большое искусство проявляется в маленьком штрихе, в тончайшем нюансе.

Читал Закушняк рассказ Чехова «Драма», где, как известно, глупейшая графоманка является к писателю, читает ему свою нелепую пьесу и доводит его до того, что он ей голову прошибает. Кончается словами: «Присяжные его оправдали». Читая рассказ про себя, зная его чуть ли не наизусть, я всегда представлял себе в последней фразе судебный вердикт, мелкий петит газетной заметки, и мне казалось, что юмор фразы и юмор положения заключается именно в официальной холодной и сухой формулировке.

И совсем другое было в трактовке Закушняка. Он произносил эту фразу с легкой, добродушной улыбкой, бесшабашно махнув рукой. То есть в подтексте было: «Присяжные оправдали, совещались они не больше трех минут, и всем было ясно, что иначе поступить он не мог... Только что не благодарили!»

В каждом случае, к каждому автору, к каждому произведению он находил свою, особую тональность.

А «Без языка» Короленко?

Превосходный рассказ о злоключениях простых украинских людей в благословенно-ханжеской Америке был одной из любимых работ Закушняка, и он ее пронес в течение двадцати лет своего творческого пути.

Вообще Закушняк мог соревноваться с лучшими из наших театров не только по отбору материала, но и по многократности исполнения. Сквозь сезоны, сквозь десятилетия исполнение тех же рассказов росло, ширилось, обрастало новыми подробностями, заострялось новыми штрихами, играло новыми красками.

Таков был этот новатор формы и содержания в искусстве. Он искал новое в репертуаре, умел находить новые способы выражения. Принципиально не участвуя в сборных концертах, он требовал себе целиком весь вечер и с успехом заполнял его.

Иные из прохожих смотрели с недоверием на афишу «Вечера интимного чтения»: один человек держит весь вечер, да и читает при этом то, что и без него известно!

Но, преодолев первое недоверие, посетив однажды вечер Закушняка, этот прохожий неукоснительно заражался его обаянием и с нетерпением ждал нового выступления артиста, который умел так хорошо и убедительно говорить словами автора от своего имени.

Я знал людей, которые по нескольку раз слушали его «Пышку» и «Дом с мезонином», совершенно как «Онегина» в опере или «Дядю Ваню» в Художественном театре.

* * *

Это было время, когда искусство «для немногих» становилось искусством для широких масс. Камерное пение, камерная музыка, гениальные творения величайших композиторов, писанные на заказ для вельмож и магнатов и исполнявшиеся в салонах и гостиных, впервые предстали перед широкой публикой, перед людьми, которые хотя и мало понимали, но много чувствовали при исполнении заветных задушевных произведений камерного репертуара: трио Чайковского или квинтета Шумана.

Анатолий Васильевич Луначарский, первый нарком просвещения молодого Советского государства, перед такими концертами говорил вступительное слово. Замечательный популяризатор, он как бы вводил непривычных слушателей в этот мир изящнейшего, тончайшего искусства. Лучшие музыканты играли на инструментах работы легендарного скрипичного мастера XVI века Антонио Страдивари. Его замечательные инструменты в течение столетий покоились под стеклом в качестве музейных экспонатов. Первое рабоче-крестьянское правительство решило использовать их для освоения народом наследства мировой культуры. И велика была радость слушателей и еще более велика радость исполнителей при удаче эксперимента, который многим казался столь рискованным.

Так же было и с Закушняком — его искусство из «вечеров интимного чтения» стало жанром «художественного рассказа» и получило признание у широкой аудитории. Закушняк стал популярен среди студентов, рабочих, красноармейцев.

В любом случае он находил общение со своим зрителем.

Он читал «Пышку» или «Без языка» не сотни, а тысячи раз, но, не отказываясь от прежних программ, считал, что в послеоктябрьское время надо идти навстречу новым запросам. Он стал развивать линии больших эпических полотен на смену интимному лирико-юмористическому материалу. В репертуар Закушняка вошли таким образом «Тарас Бульба» Гоголя, «Униженные и оскорбленные» Достоевского и, наконец, «Двенадцать» Блока. Он на этом не думал останавливаться, он искал новых путей в своем жанре, но смерть от гриппа, преждевременная, досадная, нелепая, оборвала творческий путь тонкого, умного, оригинального художника на пятидесятом году его жизни, в апреле 1930 года.

III

Закушняк был замечателен, неподражаем, незаменим, но эта незаменимость не препятствовала продлению его традиций, наследованию его жанра в новых поколениях советских артистов. Легкость, изящество и благородство стиля Д. Журавлева («Кармен», «Пиковая дама»), тонкий, комически грустный, безысходно смешной юмор Шолом-Алейхема в исполнении Э. Каминки — эти черты были заложены в творчестве Закушняка, и они продлевались и развивались его последователями.

Особняком от плеяды чтецов пребывает образ другого исполнителя, который во многом был схож с Закушняком, а еще в большем различен.

Я говорю о Владимире Яхонтове.

Общее у них было то, что и тот и другой заполняли весь вечер своим выступлением, искали нового в репертуаре и новых способов выражения, принципиально не участвовали в специфических сборных концертах, оба несли и доносили большую свою мысль, оба умели разговаривать со зрителем словами автора, но от своего имени. Но это, пожалуй, и все, в чем выражалось их общее. Во всем остальном они были антиподами, антагонистами, выразителями разных творческих методов.

Закушняк был прекрасный, неподражаемый, незабываемый чтец, на большее он не претендовал.

Яхонтов был прежде всего артист, он не читал стихи, он играл их. Его выступления сопровождались музыкальным аккомпанементом и световыми эффектами, менялись условные декорации, для каждого внутреннего состояния исполнитель находил соответствующее выражение. Он произносил речи Ленина, накинув кепи на голову,— и тень его на стене приобретала черты Владимира Ильича... Он исполнял цикл дорожных стихов Пушкина, набросив плед на плечи, с чемоданом в руках, сидя на стуле верхом, раскачиваясь влево-вправо, как бы в тряской кибитке. Он читал при этом чуточку нараспев:

Долго ль мне гулять на свете
То в коляске, то верхом,
То в кибитке, то в карете,
То в телеге, то пешком?

Следующие четверостишия он так и бормотал — напевая, борясь с дорожной скукой, потом задумывался и, как бы озирая не ленту дороги, а всю свою жизнь гонимого поэта, как бы мечтая о чем-то несбыточном, произносил:

То ли дело быть на месте,
По Мясницкой разъезжать
О деревне, о невесте
На досуге помышлять

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай...

И следующую фразу Яхонтов произносил с тоской по маленькому обывательскому покою, которую можно сравнить с тоской Демона об утраченном Эдеме:

То ли дело, братцы, дома!..

И потом, очнувшись от бесплодной мечты, безнадежно заканчивал:

Ну, пошел же, погоняй!..

Так сочетались в этом искусстве глубокое внутреннее содержание, отбор литературного материала и оригинальная, необычная подача его.

В программы Яхонтова входили не только художественные произведения, но и документы, газетные статьи и речи ораторов, которые он умело сопоставлял, предлагая аудитории прийти к самостоятельным выводам.

В композицию «Настасья Филипповна» по роману Достоевского «Идиот» входила капитальная сцена — героиня бросает в камин пачку ассигнаций, принесенную ей Рогожиным, издевательски предлагая своему «навязанному» жениху Гавриле Ардальоновичу вытащить деньги голыми руками из огня.

Сцена величайшего напряжения! Яхонтов произносил текст со всем темпераментом, но, когда пачку денег, завернутую в газетную бумагу, начинали охватывать и лизать языки пламени, он применял прием, известный под названием «торможения» в самом захватывающем месте повествования. Наклонившись над воображаемым камином, он читал вслух новости, якобы напечатанные в газете. Играя глазами, лицом, всем телом за Настасью Филипповну, за князя Мышкина и за Рогожина, за всех гостей, жадно следящих за развитием драмы, Яхонтов мерным и четким голосом докладывал о «падении и повышении акций, о болезни папы римского, о предстоящей выставке» и прочие сенсации текущего момента. От такого несоответствия увеличивался драматический эффект.

В один из монтажей, посвященных великому строительству, Яхонтов включил знаменитую речь Дзержинского против оппозиции 1926 года.

Текст шел без изменений, по газетной стенограмме, с репликами оппозиционеров и убийственными ответами Дзержинского.

Его слова, накаленные гневом, насыщенные пафосом и страстью, в устах Яхонтова звучали как речь Брута над телом Юлия Цезаря.

IV

Яхонтов не считал себя эстрадным артистом, он хотел доказать и доказывал, что он, несмотря на свое единоличие,— Театр! Человек-Театр!

У него были режиссеры — вначале С. И. Владимирский, а впоследствии Е. И. Попова, многолетняя спутница жизни и постановщик его спектаклей.

Он имел своего завлита, своего музыкального консультанта и аккомпаниатора.

Яхонтов всемерно подчеркивал значение этого творческого содружества во всем исполнительском процессе.

Три образа благоговейно пронес Яхонтов сквозь всю жизнь: Ленин, Пушкин, Маяковский. Три образа сливались воедино: Революция, Родина, Искусство.

В работе своей «Ленин» Яхонтов ищет «состояние эпохи».

Историческое время: летнее затишье перед осенней бурей, в августовском небе полыхают предоктябрьские зарницы.

А Ленин в это время в Разливе, в шалаше, в подполье...

Осень близка, «косари торопятся с уборкой».

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает
Журча, еще бежит за мельницей ручей,
Но пруд уже застыл...

И Ленин в это же время года спешит закончить свои статьи, в которых говорится об «искусстве вооруженного восстания»...

Яхонтов владел каким-то непередаваемым секретом — у него пушкинские стихи были наполнены духом современности,— и получалось это просто, естественно, последовательно. Он хотел породнить Пушкина с Маяковским, познакомить и «сдружить» их, совместить в одной программе, не в концертном, а в драматургически-композиционном плане.

И получилось: сложный литературный сплав был с успехом завершен.

Были взяты циклы дорожных стихов Пушкина и заграничные стихи Маяковского и увязаны в композицию так, что вывод сам собой напрашивался.

Пушкин всю жизнь мечтал побывать за границей, но не пришлось. Яхонтов включил в монтаж отрывок из «Путешествия в Арзрум» и произносил его на величайшем взлете — как заветную мечту поэта: «Перед нами блистала речка, через которую должны мы были переправиться. «Вот и Арпачай»,— сказал мне казак. Арпачай! наша граница! Это стоило Арарата! Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимою мечтою. Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по югу, то по северу, и никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег!»

После этого следовал спад темперамента, и с досадой, с великим разочарованием артист заканчивал:

«Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России!»

Этой пушкинской теме соответствовала тема Маяковского:

Я хотел бы
жить
и умереть в Париже.
Если б не не было
такой земли —
Москва.

Пушкин скучает по загранице, а Маяковский как бы утешает его: он, дескать, побывал за границей и увидел всю пустоту, фальшь и пошлость буржуазной жизни.

Отсюда острота и убедительность.

Получалось то, что требовалось доказать.

Монтаж переходил за грани эстрадной программы и становился литературоведческим изысканием, а иногда и политическим докладом.

V

Яхонтов был настоящим новатором. Это значит, что добрые сорок процентов его работы были ошибкой, творческой опечаткой, недоразумением, но зато остальное состояло из настоящих, подлинно вдохновенных находок.

В дни пушкинских торжеств 1937 года Яхонтов, один исполнитель, «играл» «Онегина» двухвечеровым спектаклем. Он ставил задачей вскрыть смысл произведения, показать внутренний мир пушкинского стихотворного романа, пройти по тексту своим, нехоженым путем. Одним из основных пунктов такого прочтения романа было преодоление канонов и традиций, установленных оперной музыкой Чайковского.

Необходимо установить, что если роман Пушкина гениален и гениальна опера Чайковского, то эти гениальности не всегда и не во всем совпадают. Каждый по-своему.

Это подтверждается на многих примерах, начиная с образа Ленского, отношение к которому у Пушкина совсем не то, что у Чайковского, и кончая трактовкой отдельных строк.

Старый генерал, муж Татьяны, поет арию о том, что «любви все возрасты покорны», что ее «благотворные порывы» равняют стариков и юношей. Что же сказано Пушкиным по этому поводу? У него вся тирада относится никак не к «толстому генералу», а непосредственно к герою, к Евгению.

Сказаны горькие, безотрадные мысли о том, что «любви» действительно «покорны все возрасты», но только «юным, девственным сердцам ее порывы благотворны, как бури вешние полям». Горе тому, кого страсть посетит в зрелом возрасте! Юные, девственные сердца

..в дожде страстей свежеют
И обновляются, и зреют,—
И жизнь могущая дает
И пышный цвет, и сладкий плод.
Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвый след:
Так бури осени холодной
В болото обращают луг
И обнажают лес вокруг.

Об этом ли говорится в опере Чайковского?

Один чтец, шествуя твердой поступью по линии наименьшего сопротивления, так-таки и читал «Евгения Онегина» под аккомпанемент музыки Чайковского: сцену деревенского бала — под лирический вальс, а петербургского — под бравурный полонез.

Это так же наивно и так же безвкусно, как если бы читать прозу Мериме под музыку «Кармен» Бизе. Ни в чем так разительно не сказывается

различие между реализмом прозы и романтичностью музыки: тореадора у Мериме зовут Лукас, а у Бизе — Эскамильо. Человек, по имени Лукас, куплетов Эскамильо петь не может.

Яхонтов преодолевал Чайковского во имя Пушкина.

Он строил образ Лариной-матери, рисуя отнюдь не благодушную барыньку за тазом варенья на террасе; нет, перед нами была крепкая хозяйка своего имения. Имелась в виду тригорская помещица, соседка по Михайловскому Прасковья Александровна Осипова, которая, как известно, ценя стихи Пушкина и отдавая дань изяществу своего времени, в то же время «грибы солила, брила лбы» и давала приказ девкам петь при сборе ягод, дабы оградить господскую клубнику и малину от поползновений крестьянских лакомок. В таком роде трактовалась Яхонтовым Ларина-мать.

Ночной сцене Татьяниных томлений сообщались следующие расцветки.

Няня рассказывает своей любимице несложную историю своего вступления в семейную жизнь.

Было все просто:

Мне с плачем косу расплели
Да с пеньем в церковь повели.

И вот ввели в семью чужую...

Тут Яхонтов — няня как бы задумывается, опускает низко-низко голову и полубормочет, полунапевает:

Когда будешь больша-ая,
Отдадут тебя за-амуж...
В деревню большу-ую
Да в семью чу-жую...
А и дождь будет литься...
А свекровь будет злиться...

После чего очнулась нянька, стряхнула дремоту:

Да ты не слушаешь меня...

И дальше по тексту...

И зритель слушал, проникался настроением и запоминал это все для того, чтоб тот же образ и те же слова в дальнейшем развитии романа заиграли у него по-другому.

В седьмой главе, в Москве, на ярмарке невест, на первом в своей жиз-

ни балу, Татьяна пребывает в смятении,— «а глаз меж тем с нее не сводит какой-то важный генерал». С нарастающим волнением Яхонтов рассказывал о тетушках, которые велели ей посмотреть в определенном направлении —

Ну, что бы ни было, гляди...
В той кучке, видишь? впереди,
Там, где еще в мундирах двое...
Вот отошел... вот боком стал...

И, наконец, приглядевшись, Яхонтов уже не от имени тетушек, а от себя, от своего имени, произносил с неподдельной болью и горестью:

Кто? толстый этот генерал?

Судьба Татьяны будто сразу перед ним раскрылась, и, грустно-грустно покачивая головой, вспоминал он песню нянюшки:

Когда будешь больша-ая,
Отдадут тебя за-амуж...
А и дождь будет литься...

И так далее...

А вывод был ясный и простой, он сам напрашивался: вот она, участь русской женщины, от крестьянской хаты до высшего света. Вот она, судьба: жена солдата и жена декабриста — они ли не сестры по малым радостям, по великим горестям!..

А то, что делал Яхонтов со «Сном Татьяны», просто трудно своими словами передать... Был налицо прием «замедленной съемки» в кино — замедленная речь, замедленные движения; был сон, когда все небывало и в то же время ничто не удивляет. Вопрос «почему?» во сне исключается, он не может прийти в голову — на то и сон!

Оригинально было решено «Письмо Татьяны к Онегину». Во главу угла исполнитель брал не момент писания письма Татьяной, а получение его Онегиным.

Разочарованный двадцатилетний скептик читал излияния семнадцатилетнего девического сердца, и легкая лирико-ироническая улыбка скользила по его устам... И он сам не подозревал, насколько его разочарованность смешна для зрителя, который слишком хорошо знает, к чему в конце концов придет дело, чем кончится вся история. И от этого приема ответное

через много лет письмо Онегина Татьяне получало необычайную расцветку. При каждой вспышке онегинской страсти зритель невольно вспоминал его скептическую улыбку и думал с удовлетворением: «Вот когда и тебе досталось!»

VI

В ряду мастеров художественного чтения Василий Иванович Качалов занимает особое место — он был так называемый «совместитель». Это значит, что он, не отрываясь от основной работы в составе Художественного театра, в то же время уделял много времени выступлениям на эстраде в роли чтеца. Тому были причины. Во-первых, многие художественные образы из большой классики, им излюбленные, не входили в репертуар Художественного театра; во-вторых, Качалов долгие годы лелеял надежду, что ему доведется сыграть злодея Ричарда III из шекспировской хроники либо благородного трагика Несчастливцева из комедии Островского «Лес». Он разучивал отдельные сцены из этих любимых пьес и в результате вынес на эстраду сцену Ричарда с вдовой им умерщвленного мужа и сцену встречи двух актеров из второго действия «Леса».

Отрывки из «Воскресения» Толстого в исполнении Василия Ивановича достаточно известны и в наше время благодаря радиопередачам.

Качалову была присуща великая любовь к русскому стиху, и он с наслаждением выносил на концертную эстраду образы поэзии Пушкина и Блока, Есенина и Маяковского.

Милой и благородной традицией досоветской Москвы был ежегодный концерт В. И. Качалова в пользу студентов Виленского землячества. Будучи родом из Вильно, Качалов считал своим непременным долгом помогать бедным студентам, землякам своим, и составлял для такого концерта программу из лучших образцов своего репертуара. Популярность его среди молодежи была велика, в этом смысле он не уступал признанному «королю студентов» Л. В. Собинову,— вечера такие проходили с громадным успехом и являлись большим материальным подспорьем для студенческих столовок, касс взаимопомощи и т. д.

В 1918 году я побывал на таком концерте — очевидно, это был последний; студенчество становилось уже другое, и подобные филантропические мероприятия не соответствовали духу времени.

Но тот концерт, о котором я вспоминаю, был превосходен.

Качалов читал на два голоса из трагедии Алексея Толстого «Смерть

Ивана Грозного» разговор Грозного с польским послом Гарабурдой. Гибкий голос его великолепно передавал бессильную злобу самодержца и наглость казака — перебежчика в польский лагерь.

Затем явилось каким-то чудом голосовой трансформации исполнение также на два голоса двух монологов над трупом Юлия Цезаря из Шекспировой трагедии. Рассудочному благородству Брута приходила на смену ловкая демагогия Марка Антония. При этом нужно учесть, что ни той, ни другой роли в знаменитом спектакле Художественного театра Качалов не исполнял. Тут совмещалась любовь к Шекспиру с любовью к спектаклю своего родного театра.

Но наибольшее впечатление на этом вечере производило чтение Качаловым старого хрестоматийного стихотворения Кольцова «Лес»:

Что, дремучий лес,
Призадумался,
Грустью темною
Затуманился?

Стихотворение, помеченное 1837 годом и посвященное памяти Пушкина, было полно трагических раздумий, безысходной скорби, и эта тональность соответствовала тогдашнему настроению большинства интеллигенции. Слушая стихи Кольцова в чтении Качалова осенью 1918 года, нельзя было не думать о гибели старой России, о трагическом бездорожье людей, которым становилось ясно, что пути назад для них нет, а вперед идти еще боязно...

Было о чем подумать...

Старое стихотворение звучало так, что каждый ритм, каждая доля стиха шла из сердца читавшего и доходила до сердца слушавшего...

А в антракте было совсем другое.

Качалов садился за стол на верхней лестнице Большой аудитории Политехнического музея (вечер там имел место) и за один рубль (в пользу недостаточных студентов) подписывал желающим свою фотокарточку. Перед ним устанавливалась живая очередь, и Качалов писал: «На добрую память милой...» Тут он останавливался и, смотря сквозь пенсне лучистым, обаятельным качаловским взглядом на замиравшую от восторга курсистку, спрашивал:

— Простите,— ваше имя?

И ставил после ее имени свою подпись.

* * *

Качалов был артистом исключительного благородства, ума, изящества Его искусство радовало своей четкостью и точностью, умиляло и восхищало тончайшими нюансами; он мог движением плеча или вскинутой бровью определить все душевное состояние своего героя. Чацкий — любовь и негодование, Карено — сила и беспомощность, наивность и горячая вера Пети Трофимова, поэтическая мечтательность барона Тузенбаха — все это воплощалось с необычайным изяществом, рисовалось легкими штрихами,— зритель проникался любовью к действующему лицу и благодарностью к создателю образа. Эти качества были присущи Качалову, за них и любили его все, кто был свидетелем его творчества.

И только один раз он меня потряс, взволновал и сокрушил трагедийным взлетом, только один раз его творчество стало для меня вровень с титаническими образами Девятой симфонии Бетховена... Я говорю о сцене «Кошмар Ивана Федоровича», о разговоре Ивана Карамазова с чертом... Я не видел целиком всего спектакля «Карамазовых» в Художественном театре, но в 1931 году на вечере в Центральном доме работников искусств в память пятидесятилетия со дня смерти Достоевского этот отрывок в исполнении Качалова был включен в программу.

Он читал эту сцену один за двоих — и за Ивана и за черта,— но это ни в какой мере не было чтением в лицах, как мог бы один человек читать за Моцарта и за Сальери или как делал тот же Качалов, читая сцену разговора Ивана Грозного с Гарабурдой из трагедии А. К. Толстого.

Нет, прием здесь был другой, особенный.

Предполагалось, что где-то внутри у благородного, умного и обаятельного Ивана Федоровича гнойной занозой глубоко засела какая-то гнусная гадина и вещает омерзительно пошлые тирады... Иван Федорович должен их повторять, не может не повторять, и он повторяет их с гневом, с негодованием, с иссушающим отчаянием и с испепеляющей безнадежностью. И чем пошлее, чем гнуснее были мысли черта, тем сильнее была тоска Ивана Федоровича, который говорит от имени его, который вынужден изрекать эти мерзкие, пошлые, лакейские мыслишки.

Было выдавливание гноя из подсознания, но при этом желанного очищения не происходило — отсюда трагическая безысходность и безумие в перспективе. Сцена производила потрясающее впечатление — две-три минуты зал пребывал в тишине, и только потом гремели аплодисменты.

Но был и еще другой случай, о котором в связи с только что рассказанным стоит упомянуть.

В том же ЦДРИ был в другой раз вечер Качалова, в программу которого входили другие отрывки из Достоевского. Качалов мастерски прочел монолог Федора Павловича «за коньячком», после чего шел отрывок «Разговор Ивана Федоровича со Смердяковым».

Смердякова играл В. О. Топорков, вернее сказать, не играл, а «подыгрывал». В спектакле Художественного театра он этой роли не играл, и в данном случае шла речь просто об известной товарищеской услуге, об участии в праздничном вечере старшего товарища.

Итак, Топорков в роли, вернее в образе, Смердякова. После того как объявили отрывок, вышел Топорков на сцену. По ремарке Достоевского, Смердяков, пребывая в больнице, все время читает библию. Топорков появился с каким-то комплектом старого журнала. Он на мгновение обернулся спиною к публике, потом сел за стол, раскрыл фолиант и будто бы погрузился в чтение.

Тут совершилось то, что иначе, как «чудом перевоплощения», назвать нельзя: Смердяков был перед нами! Ни грима, ни костюма, ни одного сценического приспособления — и Смердяков налицо. Опущенные углы рта, оттопыренная нижняя губа, вытянутая, как у резаной курицы, шея, взгляд, с тупым равнодушием устремленный в книгу, и в то же время высокомерное и презрительное выражение всего существа — вот какой образ Смердякова раскрылся перед нами...

На какую-то минуту вечер перестал быть вечером Качалова и стал вечером Топоркова.

Глава четвертая

ПУШКИН ВСЛУХ

> В ответ на приказ самодержца «образоваться» через сто лет Россия ответила гениальным явлением Пушкина.
>
> А. И. Герцен

I

Всякое открытие после того как оно реализовано, становится простым и понятным. Сразу убеждаешься, что так оно и есть, и даже диву даешься, как это могло казаться иначе, по-другому.

В известном двустишии из «Медного всадника»:

Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен...

две строки обычно сливались в одну фразу о строительстве новой столицы на морском берегу. И только в исполнении Антона Шварца мне стало понятно, что в каждой строчке свое содержание, что два образа близки, они соседствуют друг с другом, но ни в какой мере не сливаются в одно понятие.

Именно: «грозить мы будем шведу» — здесь разумеется военно-морская крепость Кронштадт, она обеспечит безопасность Петербурга — города, который «будет здесь заложен». Таким образом, содержание стихов расширяется, обогащается, они вмещают четкий план задуманного строительства.

В неоконченной повести «Египетские ночи» происходит встреча бродячего итальянского поэта-импровизатора с русским поэтом Чарским. Рус-

ский поэт, представитель родовитого дворянства, принял «собрата» со снисходительным пренебрежением. Стихи на заказ? Стихи как средство для существования? Но тем не менее Чарский обещает помощь и покровительство, содействие для организации выступления бродячего поэта. Импровизатор, в восторге от любезности вельможного поэта, тут же просит у него позволения отблагодарить его. Он хочет в честь Чарского тут же, по его заказу, сложить стихотворение. Чарский дает поэту тему для импровизации:

«Поэт сам избирает предмет для своих песен. Толпа не имеет права управлять его вдохновением».

Конечно, в таком заказе скрыта величайшая ирония. Легко и свободно можно импровизировать на любую историческую тему, на тему о природе или о любви. Но как написать по заказу стихи о том, что стихов нельзя заказывать? Вот в чем лукавство, вот в чем противоречие, которое Чарский, или, вернее, Пушкин устами Чарского, загадывает импровизатору. И это становится ясным при исполнении пушкинской прозы Дмитрием Журавлевым.

Яхонтов читал стихотворение Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...» Популярнейшее стихотворение, зачитанное чтецами, запетое певцами,— оно полно теплоты и нежности, в таком виде оно существовало столько лет, читалось про себя, произносилось вслух... Какую новую краску можно в нем найти, какое новое содержание можно в него вложить?

Казалось — нельзя, оказалось — можно.

Яхонтов шесть строк восьмистишия читал действительно с проникновеннейшим лиризмом, но, сказав седьмую строку: «Я вас любил так искренно, так нежно», делал небольшую паузу — и с резким движением плеча, как бы отрубая, говорил с непередаваемым презрением: «Как дай вам бог любимой быть другим», вкладывая в эти слова содержание такое: «Никто, никогда тебя так не полюбит!»

Предполагалось, что эти слова произносятся не от автора, не от его «лирического героя»,— нет, это наш современник, наш читатель, воспитавший в себе любовнейшее отношение к Пушкину, вплоть до личной симпатии, обращается к ней, к обыкновенной, роскошной красавице своего времени, и как бы говорит ей: «Глупая женщина! Пушкина ты видела у своих ног и прошла мимо! Пойми, что́ ты потеряла, кем ты пренебрегла!»

Как быть с теми отрицательными чертами, с теми темными сторонами, которые в некоторых случаях присущи великим людям в разных отраслях искусства, науки, общественной жизни?

«Зачем? Кому это нужно? Нет, великие люди должны войти в память потомства во всем их величии, во всей их духовной красоте! Нам не нужны моральные прыщи и бородавки на их прекрасных лицах!»

Но так говорят о великих людях средние, невеликие люди. Что касается самих великих людей, то они говорят о себе по-другому. «Всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства. Мы с любопытством рассматриваем автографы, хотя бы они были не что иное, как отрывок из расходной тетради или записка к портному об отсрочке платежа. Нас невольно поражает мысль, что рука, начертавшая эти смиренные цифры, эти незначащие слова тем же самым почерком и даже тем же пером, написала великие творения, предмет наших изучений и восторгов».

Так пишет Пушкин о «всякой строке» великого писателя в своей статье о переписке Вольтера с президентом де Бросс о покупке имения. Конечно. такие мелочи имеют право на внимание поколения в тех случаях, когда преклонение перед творчеством гения, перед его деятельностью переходит в чувство личной симпатии. Тогда любой неодушевленный предмет, озаренный, отепленный таким обаянием, становится одушевленным, живым, трепещущим! Вы можете смотреть на старую ручку со ржавым пером, на тяжелую железную палку, на корявую, выщербленную шлюпку и не находить в этих предметах ничего примечательного. Но, если вам скажут, что это перо то самое, которым Ленин подписал Декрет о мире, что палка та самая, железная, с которой Пушкин ходил по ярмаркам, а шлюпка не что иное, как бот Петра Великого,— как изменятся все эти предметы в ваших глазах!

Великие люди входят в память потомства с ясным челом, с незапятнанным обликом, в непорочных одеждах! Если б даже принять этот тезис за правило, то нужно учесть, что в искусстве законы издаются не только для того, чтобы им следовали, но и для того, чтобы их преодолевали.

Пушкин в своих автобиографических записках описывает знаменитый экзамен в Царскосельском лицее, когда дряхлый Державин трясущейся рукой благословил в лице молодого поэта восходящее солнце русской поэзии. Приход и появление Державина в Лицее описаны Пушкиным ярко и обстоятельно. Старый, грузный, сбросил он слугам шубу и галоши и обратился к швейцару:

«А где здесь, братец, нужник?»

Как быть с этими словами, которые были действительно произнесены великим поэтом и в то же время не могут не шокировать наше эстетическое чувство?

Яхонтов нашел разрешение вопроса с исключительной изобретательностью.

Все предшествующее изложение он читал в образе двух подростков — Дельвига и Пушкина, которые, спрятавшись за колонной в швейцарской, подглядывают появление Державина.

Пришел — и восторженно-влюбленно смотрят два молодых поэта на поэта-старца, смотрят и видят живую легенду русской поэзии, глядят с умилением на его морщины, на слезящиеся глаза, на подагрическую походку... Смотрят они на него такими глазами, которые освещают, канонизируют все от него исходящее. Яхонтов вкладывает молитвенно-восторженное отношение ко всему образу Державина и самую фразу: «А где здесь, братец, нужник?» — произносит так, как можно произнести: «Как пройти на Парнас?.. В Пантеон?.. В Эдем?..»

Такое разрешение, такая интонация были убедительны, полны внутренней правды и чистоты.

II

Несколько соображений о взаимоотношениях оперы и сюжета, послужившего ее созданию, о романтически-эмоциональной музыке и о четкой реалистической прозе.

Если бы Пушкину довелось повидать «Евгения Онегина», он отдал бы дань обаятельному образу Татьяны, примирился бы с отклонением от авторского замысла в образе Ленского и много нашел бы прекрасных мест в музыкальной драматургии нашей излюбленной оперы. Но как человек своего времени он возмутился бы сценой ссоры молодых людей на ларинском балу.

«Что такое? Два молодых человека прекрасного воспитания в общественном месте бросаются друг на друга с кулаками! «Безумец!», «Соблазнитель!..», «Замолчите или я вас убью!» Как два извозчика на постоялом дворе! При этом убийственно компрометируя ни в чем не повинную девицу! Нет, в наше время так не поступали! Поступали вот как. Если некто оскорбил каким-либо способом чью-либо жену, сестру или свояченицу, обиженный, подойдя к обидчику, говорил ему «со значением», глядя в глаза: «Мне, милостивый государь, не нравится цвет вашего галстука (или — покрой вашего жилета)!» Люди сразу понимали, что к чему, делалось на минуту тихо, после чего обидчик отвечал: «Ах, так! Ну хорошо, завтра мои друзья договорятся с вашими друзьями, и мы встретимся с

глазу на глаз, чтобы выяснить все, что нужно, насчет галстуков, жилетов и всего прочего». Никакого шума, репутация девушки ни в какой мере не пострадала, все разрешалось просто и благопристойно... А то, что происходит в опере господина Чайковского на либретто господина Шиловского...»

Так сказал бы Пушкин, аристократ, дорожащий мнением света и считающийся с ним. Но тут же с ним вступил бы в спор Пушкин-драматург, который хочет, чтобы его творения шли на театре, чтобы они по-настоящему волновали зрителя большими человеческими страстями. Думается, драматург пересилил бы.

У театра свои законы.

В «Ричарде III», трагедии Шекспира, женщина идет за гробом отца своего мужа; и муж ее и отец мужа убиты одним и тем же злодеем. Убийца присоединяется к похоронному шествию и объясняется в любви безутешной вдове. Где еще можно найти такое опровержение житейских обыденных отношений? Замечательный советский режиссер А. Д. Дикий об этой сцене говорил:

«В театре бывает иногда дважды два равно пяти. У Шекспира — пяти с плюсом!»

Не менее интересно и поучительно проследить сцену появления призрака в «Пиковой даме», сопоставляя прозу Пушкина и музыку Чайковского.

Чайковский, как известно, был не только глубоким трагиком и философом в музыке, но он с таким же совершенством владел всеми изобразительно-музыкальными эффектами, применяя их в таких программных произведениях, как «Славянский марш», «1812 год», картина Полтавского боя в опере «Мазепа».

У него сцена в казарме в «Пиковой даме» изобилует такими красками: заупокойное пение, сигнал на трубе, так остро подчеркивающий одиночество героя, нарастающее грохотание в оркестре — все это способствует тому, чтобы заразить зрителя тоской и зловещим предчувствием. Однако в пушкинской прозе та же сцена галлюцинации, изображенная скупыми и четкими средствами, производит не меньшее, а может быть, и большее впечатление.

Вот какова последовательность событий. Вернулся Герман после похорон графини усталый, измученный, подавленный всем пережитым. Пришел и одетый завалился спать. Ночью проснулся. Лежал с открытыми глазами. Показалось ему, что кто-то заглянул к нему в окно и отошел; он не обратил внимания. Через минуту он услыхал, что в соседнюю комнату кто-то вошел. Он подумал, что это вернулся его денщик,

пьяный, по своему обыкновению. Но нет, послышалось старческое шлепанье туфлями; значит, денщик ни при чем. Еще через минуту дверь отворилась, на пороге показалась белая фигура. Он принял ее за свою старую кормилицу, которую много лет не видел, и удивился, что могло привести ее в такую пору. Видение, скользнув, двинулось к нему — это была графиня. Затем следуют ее слова:

«Я пришла к тебе против своей воли... но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду — но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже после не играл. Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...»

После чего видение удаляется, и снова та же цепь восприятий движется обратным ходом — снова шарканье туфлями, снова хлопнула дверь, снова кто-то заглянул в окно и прошел мимо. И круг замыкается.

Это четкое и сухое описание по силе и выразительности соперничает с музыкальными образами Чайковского.

Герман думает о денщике, о старой кормилице; мысль о графине, которую он только что хоронил, ему в голову не приходит. Он сохранил четкость сознания настолько, что сумел и записать свое видение. И, несмотря на это, он слышал, как шлепали по полу старческие туфли. Образ слуховой предшествует возникновению зрительного — такие детали равносильны распространенному клиническому исследованию психического заболевания.

По этому же поводу вспоминаются некоторые моменты в постановке оперы Чайковского Станиславским. Гениальный мастер театра в сцене появления призрака нашел образы, которые по-новому осветили давно знакомые сценические положения.

Дело было вот в чем. Графиня перед отходом ко сну в предыдущей сцене надевала на себя широкий шлафрок (спальный халат) со шнурами и пелериной на плечах. В этом одеянии она пела свой французский романс. Затем засыпала, потом просыпалась, проводила тяжелую сцену встречи с Германом и, наконец, умирала, не говоря ни слова. После этого происходит сцена в казарме, где Герман, мучимый страхом и угрызениями совести, мечется в тоске и смятении. Наконец на каком-то высоком взлете отчаяния он решает бежать куда глаза глядят и, надев на себя широкую военную шинель с меховой пелериной, бросается к выходу и... останавливается! Его тень в шинели становится перед ним как образ графини в ее спальном облачении.

В казарме сводчатый потолок, и, когда Герман, объятый ужасом, отки-

дывается назад, в то же мгновение тень титанически вырастает и начинает давить на Германа, в полном смысле слова пригибая его к земле.

Вот тогда-то он сам и говорит вместо графини слова: «Я пришла к тебе против своей воли...» и так далее.

Совершенно лишенная мистики и небывальщины, эта сцена в реалистическом плане впечатляла и волновала непередаваемым образом.

Опера Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» писана по тому же принципу, что «Каменный гость» Даргомыжского и «Скупой рыцарь» Рахманинова,— на чистый пушкинский текст, без переделок и добавлений. Такие музыкальные произведения имеют свои недостатки и свои достоинства. Ни одной мелодии, ни одной темы, которую хочется запомнить и воспроизвести, там не найдется, но зато эта музыка вскрывает и выражает со всей глубиной и полнотой значение каждого стиха и каждого слова в стихе.

Известна фраза Сальери:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля...

Если практически разобрать строку по отдельным словам, прежде всего приходят два разрешения:

Мне п а ч к а е т Мадонну Рафаэля...

Либо:

Мне пачкает М а д о н н у Р а ф а э л я...

В первом случае: искажает бездарной мазней, марает, опошляет непревзойденное творение живописи. Акцент на бездарной мазне.

Во втором случае: пачкает святыню веков, чудо живописи, Сикстинскую мадонну.

Однако в музыке Римского-Корсакова сильное место — ударение падает на третье, маленькое, незаметное, трехбуквенное слово «мне»:

М н е пачкает Мадонну Рафаэля...

И строка сразу начинает работать на образ Сальери: «Мне! Умному, тонкому знатоку!»

Таким считает себя узкий, ограниченный человек, преисполненный черной зависти, одержимый желанием убить настоящего гения! Ведь такого Сальери признать носителем пушкинских идей мы не можем.

Моцарт не таков. Он заливается добродушным смехом, услыхав свои мелодии в исполнении слепого уличного скрипача на расстроенном инструменте, и щедро одаривает беднягу. Ему, Моцарту, сыну своего народа, должно быть приятно и радостно, когда музыка его, даже в искаженном виде, слышится на вольном воздухе и доходит до слуха простых людей.

А если что скучно, противно и ненавистно Моцарту, так это скорее великосветские гостиные, где исполняют его творения куклоподобные певицы и засушенные педанты, лишенные подлинного вдохновения.

Таким мы понимаем пушкинского героя, а заодно и самого Пушкина, «живого, а не мумию». Утверждая, что «прекрасное должно быть величаво», он не отвергает «лукавых советов юности», и в этом гармоническом соответствии света и теней заключается непревзойденное обаяние личности поэта и его творчества.

Такие соображения приходят только и по поводу не одной строки в пушкинской трагедии, а по поводу одного слова из трех букв:

«*Мне* пачкает Мадонну Рафаэля!»

Из ста актеров, которые играли или будут играть роль Сальери, только самые умные, самые талантливые смогли бы додуматься до такой трактовки, а из ста певцов, поющих оперу, все сто так и споют, ибо это найдено, выявлено и обусловлено в музыке Римского-Корсакова.

В данном случае композитор предстает в качестве режиссера, вскрывающего глубочайшие недра пушкинского текста.

Глава пятая

ПОЭТЫ НА ЭСТРАДЕ

Я сошью себе черные штаны
из бархата голоса моего.
Желтую кофту из трех аршин заката.

В. Маяковский

1

Там жили поэты — и каждый встречал
Другого надменной улыбкой.

А. Блок

Был в истории русской словесности один этап, который можно назвать «кофейным периодом поэзии». Поэты, которые выступали обычно на студенческих вечерах, в светских салонах или литературно-художественных кружках, и притом не слишком часто, научились выступать в кафе, перед публикой случайной, зашедшей с улицы; сюда входили и разбогатевшие на военных поставках дельцы, и скучающие снобы, и, наконец, учащаяся молодежь, любящая искусство и ищущая встречи с любимыми поэтами.

Это были первые дни революции. Общая разруха, доставшаяся Советской власти от царского правительства, сказывалась на транспорте, в продовольствии, городском хозяйстве; естественно, она отражалась и в издательском деле. Книги выходили в свет с трудом, печатались они на грубой бумаге, иногда на обойной или оберточной, тиражом в тысячу экземпляров, а иногда и того меньше.

Вот тогда-то и перешла поэзия на «устное положение», и поэты стали

уподобляться средневековым певцам, общаясь не с читателем, а со слушателем их произведений. Возможно, что и тут была известная польза — поэты привыкали к аудитории и при этом общении получали точную, непосредственную оценку своего творчества.

Самым первым «Кафе поэтов» было предприятие, основанное в Москве в Настасьинском переулке под знаком чистого футуризма.

Встречи поэтов и любителей поэзии происходили в «зале», который был до того... прачечной. На земляном полу красовалась небольшая эстрада, публика размещалась за деревянными столами, на деревянных скамейках.

Достойна внимания была «супремастистская» роспись стен — клеевой краской. Известная в те времена «левая» художница Александра Экстер заполнила пространство кубами, цилиндрами и гирляндами; тогда эта живопись называлась «беспредметной» и абсолютно ничем не отличалась от той, что ныне носит название «абстрактной».

Исполнительская часть была представлена четверкой: Владимир Маяковский, Василий Каменский, про которого в афишах писалось «мать русского футуризма», Давид Бурлюк, под титулом «отец русского футуризма», и Владимир Гольдшмидт.

Последний имел к этой группе довольно условное отношение, он ни четырехстопным ямбом, ни вольным стихом не владел и листа бумаги рифмованной строчкой ни разу не осквернил. Но он называл себя «футурист жизни» и утверждал, что может любому из публики открыть смысл существования.

В подтверждение своих слов он охотно разбивал тарелку о свою голову. Голова была у него быкоподобная, к сему делу приспособленная, и притом волосы были выпудрены бронзовым порошком.

Из того, что читал Каменский, запомнилось:

В России кончился царизм,
Он сброшен в темный люк,
Теперь в России футуризм —
Каменский и Бурлюк.

Произносилось это звонкоголосым, золотокудрым, чаруйно-улыбчивым поэтом, произносилось в шутку и в шутку принималось. Программным стихом у Каменского была поэма «Стенька Разин», куда входили и лирика персидской княжны, и популярное «Сарынь на кичку!»

Маяковского помню я в лихо заломленном картузе, в матросской тельняшке, с красным шарфом на шее, зычным голосом распевающего:

Ешь ананасы, рябчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй!

Я в Москву приехал в мае 1917 года и, должно быть, не позже чем через месяц впервые посмотрел на Маяковского влюбленными глазами в Большой аудитории Политехнического музея.

Он читал свеженаписанную поэму «Война и мир», но на афише было большими буквами написано «Большевики Искусства».

Это в июне — июле семнадцатого, когда победный Октябрь не для каждого вырисовывался во мгле!

Выбор был сделан. Маяковский уже нашел свое место.

В том же «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке, кроме четырех «основоположников», подвизались многие лица, вышедшие и не вышедшие впоследствии в люди. Можно было слышать заливчатый тенорок Сергея Спасского, можно было видеть офицерскую талию Константина Большакова, нельзя было пройти мимо молодого Сергея Есенина, который привлекал внимание своей девической трогательностью.

Был Сандро Кусиков, о котором Маяковский сказал:

Много есть вкусов,
вкусищ
и вкусиков.
Кому нравится Маяковский,
а кому —
Кусиков.

С произнесением стихов современных поэтов выступали зачинатели жанра художественного чтения, главным образом женщины — Елена Бучинская (дочь известной юмористической писательницы Н. А. Тэффи). Эльга Каминская, Агнесса Рубинчик. Из артистов выступал В. В. Максимов, хороший драматический актер, признанный киногерой, прекрасный мелодекламатор. Он читал «Стеньку Разина» Каменского, читал хорошо, доносил обаяние поэмы до слушателя, преодолевая то отношение, которое эти стихи внушали непривычному и недоверчивому к новому искусству слушателю.

II

Как правило, актерское чтение стихов существенно отличается от авторского. Не только отличается, но противостоит. Это два направления, противодействующие, противоборствующие одно другому, по сути исключающие друг друга.

Что ставится во главу угла?

В чем основная разница?

Артист считается прежде всего с правдой чувства и мысли, которые заложены в стихе, вскрывают его внутренний смысл; что же касается формы стиха, рифмы, ритма, поэтического звучания — для него это важно постольку поскольку. С поэтической вольностью, которая может идти вразрез с обычным строем разговорной речи, артисту трудно примириться.

В «Горе от ума» Фамусов говорит про служанку Лизу:

Скромна, а ничего кроме́
Проказ и ветру на уме.

В этом неправильном ударении столько лукавства, иронии, тут и сердито поднятый палец, и лукаво прищуренный глаз.

Но исполнитель этой роли в Художественном театре жертвовал зарифмовкой и, нарочито кромсая и рифму и размер стиха, произносил «кро́ме» и шел дальше по тексту. А исполнителем был не кто иной, как Константин Сергеевич Станиславский, который создавал образ московского барина с непередаваемой яркостью и насыщенностью. Нельзя забыть, как при словах:

Кузьма Петрович! Мир ему!
Что за тузы в Москве живут и умирают! —

Станиславский крестил мелким крестом левую сторону жилета, там, где находится сердце.

В этом жесте, казалось, жила эпоха.

В конце пьесы, после трагедийного ухода Чацкого, Фамусов — Станиславский остается в недоумении, совершенно не понимая сути разыгравшихся перед ним событий. Произнося последний короткий монолог, он, дойдя до слов:

А ты меня решилась уморить?
Моя судьба еще ли не плачевна? —

шел по лестнице вверх и только на последней ступени всплескивал руками.

хватался за голову и произносил две заключительные строки, повышая тональность по принципу хроматической гаммы:

Ах! боже мой! что станет говорить
Княгиня!
　　　　Марья!!
　　　　　　　Алексевна!!!

Необычайно трудно определить своими словами интонацию, но смысл фразы, подтекст ее заключался в том, что все происшедшее — пустяки, ерунда в сравнении с тем, что будет, когда сплетня расползется, разольется по городу и дойдет до высших светских инстанций!

Так или иначе, артист по большей части старается читать стихи как прозу, не выделяя стихотворного размера, не подчеркивая звонкую рифму.

Стыдятся они стиха, что ли?

С другой стороны, поэты по большей части перегибают палку в другую сторону, в сторону напевного произнесения, жертвуя смыслом, содержанием и сюжетом своих стихов во имя благозвучия и напевности.

По свидетельству современников, именно так читал свои стихи Пушкин, а до него — многие поэты, начиная с Горация и Овидия.

Поэтов, которых я слышал, в этом смысле можно поделить на три категории.

Большинство читали стихи спокойным, размеренным голосом, выделяя ритм и рифму и предоставляя содержанию своими путями доходить до сознания слушающих. Что же касается успеха у аудитории, он зависел не только от качества исполнения, но и от степени популярности автора. Александр Блок читал не слишком выразительно, но публика видела его живого, и это уже доставляло ей наслаждение — велика была его популярность.

Последний раз Блок приезжал в Москву в 1921 году. Он дал свой вечер в Большой аудитории Политехнического музея. Любителей поэзии и поклонников поэта собралось великое количество, сотни не попавших остались на площади и ждали конца вечера, чтобы поглядеть на Блока. Блок был «в плохой форме»: худой, изможденный, бледный, с провалившимися глазами, слабым голосом читал он стихи известные, ставшие классическими, хрестоматийными еще при жизни его: «Незнакомка», «Девушка пела в церковном хоре...», «О доблести, о подвигах, о славе...»

Читал рассеянно, как бы отсутствуя.

В одном месте Блок запнулся, забыл строку и беспомощно обвел гла-

зами аудиторию, и тут же со всех сторон звонкие голоса из публики стали подсказывать ему забытую фразу.

Другие поэты того же поколения — Сологуб, Андрей Белый, Вячеслав Иванов — читали так же бесстрастно, спокойно, донося стих, минуя содержание. Их выступления эстрадной ценности не представляли. Интересен был Валерий Брюсов. Как импровизатор, он прекрасно сочинял стихотворения на заданную тему. Но об этом после.

У поэтов другой категории напевность вступала в состязание со смыслом стиха, форма бросала вызов содержанию и одолевала его. Поэт начинал шаманить, публика переставала его понимать. Поэт Осип Мандельштам, человек маленького роста, невзрачной внешности (в шутку его называли «мраморная муха»), читал свои произведения необычайно торжественно, напевно, священнодейственно, и несоответствие между внешностью автора и его исполнительской манерой приводило к досадным итогам.

Он читал нараспев торжественные, великолепные свои пятистопные ямбы:

Я опоздал на празднество Расина,
Я не увижу знаменитой Федры...

и ни одна строфа, ни одна строка не доходили до аудитории. Публика сначала недоумевала, потом начинала улыбаться и на пятой — седьмой минуте пробегал смешок, нередко переходивший в неудержимый общий хохот, ибо смех в зрительном зале эпидемически заразителен.

Так же распевно, пренебрегая внутренним смыслом стиха, совершенно однотонно произносил свои произведения Игорь Северянин, но тут была другая подача и другой прием у публики.

В длинном черном сюртуке, большими аршинными шагами выходил на эстраду высокий человек с лошадино-продолговатым лицом; заложив руки за спину, ножницами расставив ноги и крепко-крепко упирая их в землю, он смотрел перед собою, никого не видя и не желая видеть, и приступал к скандированию своих распевно-цезурованных строф. Публики он будто бы не замечал, не уделял ей никакого внимания, и именно этот стиль исполнения приводил публику в восторг, вызывал определенную реакцию у любителей «чистого искусства».

Все было задумано, подготовлено и выполнено.

Начинал поэт нейтральным, «голубым» звуком: «Это было у мо-о-оря...» В следующем полустишии он бравировал произнесением русских гласных на какой-то иностранный лад, а именно: «где ажурная пе-эна»,

затем шло третье полустишие: «где встречается ре-эдко», и заключалась полустрофа двусловием: «городской экипаж», и тут можно было уловить как бы щелканье щеколды садовой калитки, так коротко, резко и четко звучала эта мужская зарифмовка.

Так же распределялся материал второго двустишия:

Королева игра-а-ала
    в башне замка Шопе-э-на,
И, внимая Шопе-эну,
    полюбил ее паж!

Конечно, тут играла роль и шаманская подача текста, и подчеркнутое безразличие поэта, и самые зарифмовки, которым железная опорность сообщала гипнотическую силу: «пена — Шопена, паж — экипаж».

Нужно отдать справедливость: с идейностью тут было не богато, содержание не больно глубокое, но внешнего блеска не оберешься!

Закончив чтение, последний раз хлопнув звонкой щеколдой своих опорных рифм, Северянин удалялся все теми же аршинными шагами, не уделяя ни поклона, ни взгляда, ни улыбки публике, которая восхищалась. таяла, млела в преклонении перед «настоящей», «чистой» поэзией.

III

Кто же из поэтов умел совместить смысловые и звуковые качества своих произведений? Кто умел вскрывать их реальное содержание, не жертвуя четкостью ритма и не скрадывая звонкости зарифмовки?

Тут вспоминается: сипловатое и бесконечно нежное оканье Сергея Есенина, литавроподобный, рокочущий выкрик Вадима Шершеневича. блестящая стихотворная тонировка Ильи Сельвинского, наконец, стремительная романтическая читка Павла Антокольского, который тогда еще был учеником Вахтангова, режиссером Третьей студии Художественного театра и владел аудиторией профессионально.

А выше всех, шире всех и глубже всех выражал искусство поэтического чтения, конечно, Владимир Маяковский.

Маяковский, презиравший и высмеивавший досоветскую мещанскую аудиторию, в новое, в советское время хотел быть понятным новым, советским зрителям, читателям и слушателям. Он считал, что быть понятым — его право, его обязанность.

Это во-первых.

А во-вторых, нужно признать, что многие скромные любители стихов. воспитанные на иных образцах, отвергали стихи Маяковского, прочитав их про себя, но о тех же стихах говорили с восторгом после того, как слышали их в авторском исполнении.

Маяковский сам придавал своим выступлениям громадное значение. считая их лучшим средством пропаганды нового, революционного искусства. Стихи его напечатанные были подобны нотам для человека, не знающего музыкальной грамоты, стихи его произнесенные были сонатой гениального композитора в исполнении столь же гениального виртуоза. Ни один яркий образ, ни одна неожиданная краска, ни одна сложнейшая рифма, ни одна звуковая инструментовка, ни одна аллитерация — ничто не скрадывалось, не могло пройти незамеченным.

Зарифмовка:

...цвети, земля, в молотьбе и в с е я т ь б е...
Голодных годов О д и с с е́ я т е б е!

не такая, чтоб поэту не погордиться, на то он поэт!

Диссонорифма «пращой — прощай» (в «Мистерии-буфф») поражала своей неожиданностью.

Сложнейший для восприятия образ был скрыт в четверостишии («Война и мир»).

Бутафор!
Катафалк готовь!
Вдов в толпу!
Мало вдов еще в ней.
И взвился
в небо
фейерверк фактов,
один другого чудовищней!

Эти четыре строки могут для молодого поэта или любителя стихов послужить целой лекцией по технике стихосложения. Во-первых, сложная. утонченная рифма — катаф а л к г о т о в ь — и ф а к т о в.

Рифма «вдов еще в ней — чудовищней!» — опорная, сложная, составная и в то же время звонкая и хлесткая.

Во-вторых, убедительная аллитерация — «фейерверк фактов». Строка пшикает, как шутиха!

И, наконец, основной образ стиха — когда поэт, смотря на солдат, идущих в бой, пророчески видит за ними толпы их оплакивающих вдов, сестер, матерей!

Это доходило, становилось понятным, убеждало, волновало.

А в некоторых случаях Маяковский позволял себе такие авторские нюансы и расцветки, на которые ни один актер-исполнитель не решится.

В известном стихотворении о встрече поэта с солнцем последняя строфа звучит:

Светить всегда,
светить везде,
до дней последних до́нца,
светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой —
и солнца!

Маяковский третью строку вел на высоких, можно сказать, на теноровых раскатах, затем во фразе «вот лозунг мой» слово «мой» произносил на высочайшей кульминации, с поднятой кверху рукой, для того чтобы закончить «и солнца», опуская руку с довольно пренебрежительной интонацией.

Все это делалось для того, чтобы зрителю-слушателю стало ясно: все изложенное — легкая шутка, смелая фантазия, никакое солнце, дескать, с неба не сходило, и единственный серьезный вывод из прочитанной шутки заключается в том, что «звонкая сила поэта» имеет мощность больше, чем даже «сто сорок солнц».

Так выступал Маяковский и так «доходил» он до аудитории нашего времени. А в то, в другое время, применительно к другой аудитории, он помечал на афише «Вечера футуристов»:

«В антрактах знаменитый деревообделочник Владимир Маяковский будет заниматься с публикой».

Глава шестая

ИМПРОВИЗАЦИЯ, РЕПЛИКА, ПОЛЕМИКА

Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами?

Пушкин. „Египетские ночи"

I

Валерий Яковлевич Брюсов был не только выдающийся поэт и не только образованнейший человек своего времени.

Встречаться с ним мне приходилось довольно часто, когда в 1920 году я состоял членом правления Союза поэтов, председателем которого был Валерий Яковлевич.

Каждая встреча с ним нас, молодых поэтов, обогащала, расширяла наш кругозор: в каждом случае мы открывали новые черты в этом человеке, который сочетал в себе глубину и разносторонность, науку и поэзию, кабинетную замкнутость и ненасытную жажду нового, верность и преданность старине с беспредельной любовью к неизведанному грядущему.

Так, например, с удивлением мы узнавали, что Брюсов, помимо всего прочего, увлекается собиранием марок и состоит в переписке с филателистами самых отдаленных стран. Он вкладывал в это занятие присущий ему темперамент. «Марка заменяет собой путешествие»,— так говорил он и, всматриваясь в нее, как будто различал на почтовом знаке следы какой-то другой, неведомой жизни.

В другой раз мы были свидетелями беседы Валерия Яковлевича с Анатолием Васильевичем Луначарским на чистом латинском языке. Шел у них разговор на темы дня, начиная от бытовых мелочей и кончая вопросами

искусства и политики, причем собеседники легко переходили от лапидарного стиля «Записок» Юлия Цезаря к роскошной риторике Цицерона и Тита Ливия.

Но самое сильное впечатление на нас производили его импровизации.

II

Вечера импровизаций были довольно часты в литературных кружках тех времен, и Брюсов был любителем и мастером этого дела. Мы, молодые поэты, смотрели на это как на забаву, как на интересную поэтическую игру; Брюсов, старый литературный боец, всю жизнь старавшийся не отставать от молодежи, давал нам пример высокого напряжения и творческого подъема в искусстве импровизации. Все его импровизации вошли впоследствии в полное собрание его сочинений.

Фактически вечера эти происходили в традиции «Египетских ночей», а именно: каждый из публики писал на бумажке мысль, изречение, цитату из любимого поэта. Можно было нарисовать что-нибудь, даже кляксу посадить — и то тема! Мало того — чистый лист бумаги, на котором даже ничего не написано, разве не может сам по себе стать темой для стихотворения?

Все эти листки собирали в урну, каковою могла служить любая шляпа или пепельница, и поэты, принимающие участие в соревновании, тянули жребий. Поэт имел право тянуть три листочка, чтобы из них выбрать тему, которая ему покажется наиболее близкой. Некоторые ухитрялись все три темы объединить в одну сюжетную композицию.

После распределения тем поэты занимали места за столиками на эстраде, камерный оркестр для настроения наигрывал «Сентиментальный вальс» Чайковского или «Ноктюрн» из квартета Бородина, и через десять — пятнадцать минут поэты делились с аудиторией стихотворными плодами своего напряжения, чтобы не сказать — вдохновения.

Помимо стихов на заданные темы играли еще в стихи на заданные рифмы. Творчество — дело капризное, я вспоминаю некоторые случаи: из литературной игры возникали чисто литературные результаты. Было предложено однажды пять парных рифм: «ребер — Харон, кандибобер — похорон, ширмы — экстаз, мир мы — киста, шляпой — царапай». В итоге соревнования Яковом Галицким было написано следующее стихотворение:

Свинец губительный проник мне между ребер,
В обитель мертвецов отвез меня Харон,

И черт, причесанный под кандибобер.
Учтиво справился о дате похорон.
В аду уют. Стоят цветные ширмы,
Во всех котлах вакхический экстаз.
Вопят хвостатые: «Несем вселенной мир мы!
Ваш бог не бог — а совести киста!»
Я сел в котел, накрылся мирно шляпой
И молвил черту:
«Жги, но не царапай!»

Стихотворение получилось легкое, острое, непосредственное. Его можно принять за перевод какого-то неизвестного стихотворения Гейне, но никаких следов «заданности», никакой условности в нем не обнаружат.

Конечно, это все можно было в основном рассматривать как изящную забаву, как игру ума, но можно было тут видеть известный тренаж для поэтической мобилизации — мало ли в каких оперативных условиях приходится работать писателю.

В любом случае это не лишено интереса. Но то, что делал Валерий Брюсов, подходило ко всем категориям и выходило за их пределы. Это не был вольный полет вдохновения в том плане, о котором говорили мемуаристы, вспоминая импровизации Адама Мицкевича. Там было то, что иначе нельзя назвать, как «одержимостью». Гениальный польский поэт мог импровизировать не только часами подряд,— однажды он, импровизируя ночь напролет, сочинил целую пьесу на историческую тему. Это был вольный полет фантазии, легко и свободно облекавшейся в стихотворную форму.

Пушкин в «Египетских ночах», описывая подобный процесс, говорил о поэте-импровизаторе: «Он почувствовал приближение бога...»

Но не такой был импровизатор Валерий Брюсов. У него и в этом жанре, как во всем его творчестве, была работа. И какая работа!

На эстраде находился стройный узкоскулый человек в своем классическом черном глухом сюртуке; полуприкрыв козырьком руки глаза, он, казалось, смотрел внутрь себя и потом извергал, выбрасывал из себя, выпаливал несколько строк, отбивая другой рукой ритм. Потом пауза, и снова несколько тактов стиха про себя — и снова четверостишие вслух.

И казалось, что в воздухе слышно ворочание мозговых жерновов этого человека.

Также нужно принять во внимание, что большинство поэтов импровизировало, наметывая стихи на бумаге хоть набросками, хоть крайней зарифмовкой. И тогда это действительно нетрудное и даже приятное профессиональное упражнение.

Но не таков был Валерий Брюсов, он гнушался шпаргалкой!

Импровизация шла из головы.

И причем надо еще учесть, что в своих импровизациях он избрал не обычные, примелькавшиеся формы четверостиший, а применял сложные формы стихосложения — сонет, терцины, октавы. Да, это был труд! Вдохновенный труд!

III

Вечера импровизации имели место в тогдашнем Союзе поэтов на Тверской, 18, а если сказать по-нынешнему — на улице Горького напротив нового здания Телеграфа (которое теперь уже и новым считать не приходится). В этом помещении и проходили события, заполнявшие литературную жизнь нового, еще не установившегося быта,— собрания, творческие вечера, регистрация поэтических группировок, декларации, диспуты, первые боевые встречи футуристов с имажинистами, озорные перепалки между Есениным и Маяковским.

После нескольких вечеров импровизации, о которых было упомянуто, Брюсов сказал однажды на заседании правления Союза поэтов, что это, в конце концов, чисто технические упражнения и больше ничего.

— Довольно! Я предлагаю вам нечто более солидное и обоснованное.

Он выдержал паузу, обвел нас глазами и сказал:

— Я могу выступить с импровизированным научным докладом.

— Как так, Валерий Яковлевич?

— Научный доклад! Вот что это значит: я предъявляю список дисциплин и на любую заданную тему сделаю доклад.

— Что значит «список дисциплин»?

— В алфавитном порядке: астрономия, биология, витаминозность, гидравлика, дактилоскопия и так далее.

— А что значит — доклад на тему?

— Это значит,— сказал Валерий Яковлевич,— что я, выбрав тему так же как и при поэтической импровизации, после получасовой подготовки берусь сорок пять минут говорить на эту тему, популярно изложить основные ее проблемы и указать не меньше пяти книг, посвященных ее истории, развитию и современному состоянию.

Так и сделали.

В один прекрасный день на программном расписании Союза поэтов появилось объявление, от которого пахнуло Пико делла Мирандола, тем са-

мым ученым века Возрождения, который объявлял диспуты «Обо всех известных вещах» и вызывал на соревнование всех желающих.

Импровизация состоялась — говорить докладчику довелось не то о химии, не то о дифференциальном исчислении.

Публика, помнится, осталась неудовлетворенной.

Бо́льшая часть даже не представляла себе всей сложности и своеобразия состоявшегося «мероприятия».

IV

Вспоминаются многие литературные «игры» тех времен. Помимо описанного выше импровизирования, были и другие способы сочинения на заданную тему. Например, все соревнующиеся пишут на одну и ту же тему. Для людей, которые интересуются этим делом, было достойно внимания, как одна и та же тема по-разному преломляется и выражается у каждого из соревнующихся.

Однажды тема была такая: «Обыкновенная комната». Один описал свой собственный чердак, на котором он проживал, другой — комнату на железнодорожной станции, в которой скончался Лев Толстой. Лучшей импровизацией был признан сонет Николая Адуева — в четырнадцати строках давалось описание роскошного кабинета с большим венецианским окном, богатая мебель, широкий письменный стол, на стенах лучшие картины и на полу... тело хозяина, который только что покончил самоубийством!

Однажды, готовясь к ознаменованию одной из пушкинских дат, поэты решили чествовать память поэта «венком сонетов». Эта форма, как известно, состоит из четырнадцати сонетов, составляющих некую цепь. Каждый сонет начинается некой строкой, последняя его строка является начальной для следующего, и так на протяжении четырнадцати четырнадцатистрочий, наконец, последняя строка четырнадцатого сонета повторяет первую строку первого, и на этом «венок» замыкается.

Таким образом, из первых строк каждого из сонетов создается сонет пятнадцатый, который является магистральным, объединяющим и имеет свое самостоятельное содержание. Наши поэты взяли за магистраль знаменитый сонет Пушкина, начинающийся словами: «Суровый Дант не презирал сонета», каждый сделал свой урок, и получился «венок сонетов» действительно в память и в честь великого.

Особой трудности задача выпала поэту и переводчику Ивану Александровичу Аксенову. Ему надлежало закончить свой сонет словами: «Когда вдали от суетного света». Как закончить стих, как поставить точку после такого придаточного предложения?

Оказалось, что это хотя и очень трудно, но не невозможно. Аксенов закончил свой сонет выбором и противопоставлением обстоятельств. У него получилось, что некто проводил свои досуги

Когда в сиянье маскарадных зал,
Когда вдали от суетного света!

Фраза была переосмыслена, мысль получала свое завершение, точку можно было поставить.

V

Помнится, в Большой аудитории Политехнического музея был вечер, на котором председательствовал Валерий Брюсов. Среди выступавших был Сергей Есенин.

Курчаво завитой, по-модному разодетый, широко расставив ноги, отставив корпус назад и выбрасывая вперед правую руку, Есенин начал читать свой «Сорокоуст» — поэму, в первое четверостишие которого входило некое крайне грубое выражение.

В порядке устного выступления, с эстрадных подмостков оно было произнесено и вызвало естественную реакцию аудитории.

— Долой!

— Возмутительно!

— Как вам не стыдно? И это поэзия!

Свист, шум, крик, о продолжении выступления речи быть не могло. Есенин стоял молча, своими голубыми глазами смотрел он на публику и улыбался полунасмешливо, полурастерянно. Он, в сущности, знал, на что идет: грубым словом в начале поэмы он привлекал внимание публики настолько, что мог быть уверен — публика не упустит ни одной строки из дальнейшего, но в дальнейшем-то шли превосходные, глубокого содержания и громадного темперамента строки.

Тем не менее скандал был отчаянный, публика, осуществляя свои права на негодование, возмущалась озорством поэта.

Но недаром кораблем общественного мероприятия правил умный кормчий Валерий Брюсов. Он проявил не только ум и такт, но еще и великую честность поэта.

Встав во весь рост, в том же строгом черном сюртуке, увековеченном на портрете Врубеля, Брюсов поднял руку, призывая к порядку бушующую аудиторию.

Авторитет Брюсова был велик — он был один из первых признанных писателей старшего поколения, которые с первых дней нового строя безоговорочно, целиком и полностью признали Советскую власть и стали работать в новых учреждениях. Буржуазно-либеральная часть аудитории уважала его по старой памяти, молодая советская публика по-своему верила ему, считалась с ним.

Так он стоял с поднятой рукой, выжидая время; когда же собрание успокоилось, он четко и раздельно произнес:

— Я, Валерий Брюсов, заявляю вам всем, что стихи Есенина, те, которые он сейчас прочтет,— лучшее из всего написанного на русском языке в стихотворной форме за последние двадцать лет.

И Есенину:

— Продолжайте!

Есенин закончил чтение, и аудитория не могла не оценить по достоинству замечательную его поэму.

* * *

Валерий Брюсов не только учил молодежь, но и сам давал пример отношения к литературному труду. Молодым поэтам он говорил:

«Как пианисту нужно каждый день играть гаммы для беглости пальцев, как атлету нужно каждый день работать гантелями для крепости мышц, так и поэту нужно каждый день не меньше трех часов просидеть за письменным столом над белым листом бумаги. И в том случае, если этот лист и не заполнился ни единым четверостишием, не нужно унывать или жаловаться на бесцельно потраченное время. Кто знает — не отложилась ли в это утро у вас в глубине мозговых извилин какая-то смутная, неосознанная мысль, которой суждено много дней спустя оформиться и воплотиться?»

И заканчивал Брюсов эту тираду латинским изречением: «Nulla dies sine lïnêa!» — «Ни одного дня без строки!»

VI

Анатолий Васильевич Луначарский был талантливым драматургом, блестящим публицистом, тонким и проникновенным критиком. Это был настоящий гуманист, человек нового, советского Возрождения.

Но, помимо всего сказанного, у него было одно качество, в котором он не имел соперников,— он был непревзойденный оратор, его устная речь отличалась непередаваемой легкостью, образностью, он умел самые сложные периоды заканчивать с такой четкостью, с таким изяществом, что слушатели диву давались и вспоминали иногда точность и строгость фуги Баха, иногда легкость мазурки Шопена.

Вспоминается. В 1926 году было десятилетие со дня трагической гибели (под поездом) Эмиля Верхарна.

Великий бельгийский поэт был признан и любим в России еще до революции, а в советское время и подавно. Стихи Верхарна, близкие народу и созвучные эпохе, переиздавались в переводах Брюсова, Волошина и Шенгели, его трагедия «Зори» шла с успехом в новаторской постановке Мейерхольда, в главной роли трибуна Эреньена выступал популярный артист А. Я. Закушняк, а молодой Игорь Ильинский с громадным темпераментом читал драматический монолог Старого Крестьянина.

На радио был намечен вечер памяти Верхарна; приглашены были многие артисты московских театров; А. В. Луначарский дал согласие открыть вечер, произнести вступительное слово.

За пятнадцать минут до назначенного срока в радиостудию позвонили, что машина с артистами выехала; за пять минут до назначенного срока Анатолий Васильевич, протирая на ходу запотевшее пенсне, подымался по лестнице нового здания Телеграфа на улице Горького.

Беглый вопрос:

— Сколько времени мне предоставлено для выступления?

Редактор передачи, учитывая, что артисты уже в пути, называет оптимальный метраж для доклада — пятнадцать минут.

Через три минуты Луначарский занял место у микрофона, и через четыре минуты на пятую он уже легко и плавно говорил о Верхарне — поэте, драматурге, критике и публицисте, о его пути от фламандских натюрмортов через урбанистические офорты к поэзии социализма, к борьбе за рабочее дело.

Проходит пять минут, проходит десять — машины с артистами не видать... Что там случилось? Какая беда? Редактор передачи в течение пяти минут пережил сложную гамму от легкого беспокойства до дикого ужаса! Крах! Срыв передачи! Кто виноват, он не знает, но отвечать придется ему!

И мимическим способом излагает он говорящему у микрофона Анатолию Васильевичу положение вещей: актеры, дескать, опоздали, крах нали-

цо! Выручайте, ради всего святого, продержите еще хоть немного, хоть несколько минут!

Луначарский, ни на минуту не прерывая своего изложения, принимает позывные сигналы и продолжает, продолжает... Дальнейший разговор между ним и редактором идет в мимическом плане.

Луначарский вопросительно вскидывает брови.

Редактор радиопередачи — глаза навыкат, ужас на лице — отрицательно качает головой, рукой проводя по горлу,— зарез!

Луначарский продолжает с той же легкостью и плавностью изложение.

И так это длилось в течение добрых пятнадцати минут — народный комиссар спасал положение, грудью своей прикрывая опоздание актерской группы.

Наконец брешь забита! Ликующая физиономия редактора передачи возвестила приезд артистов — положение было спасено.

То, что Луначарский в течение получаса экспромтом, кругло, изящно и доходчиво говорил с миллионной аудиторией,— это иначе как чудом ораторского искусства нельзя назвать.

Но то, что последовало за этим, было еще бо́льшим чудом: по разрешении острого момента, получив сигнал о том, что концерт обеспечен, Луначарский с тем же мастерством оратора, ни на мгновение не отвлекаясь от хода изложения, «закруглился», свел концы с концами и в одну минуту закончил свое выступление перед публикой, которая даже не подозревала, какая драма только что разыгралась в помещении радиостудии, в двух шагах от микрофона!

* * *

А. В. Луначарский на одном из своих выступлений получил записку категорического содержания:

«Скажите, Анатолий Васильевич, коротко и ясно: что такое любовь?»

Вопрос был поставлен настолько серьезно, что всерьез отвечать на него не представлялось возможным.

Луначарский сказал:

— Ответить на такой вопрос очень трудно, если не знаешь, от кого он исходит. Что такое любовь? Если спрашивает человек молодой, ему можно сказать: погодите, вы еще узнаете! Если спрашивает человек старый, ему ответишь: потрудитесь вспомнить! Но, если такой вопрос задает человек среднего возраста, ему можно только посочувствовать!

Глава седьмая

НА ЗАРЕ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

— Я есмь неверная собака царь Максимильян!

Из народной русской комедии

— Я социал-соглашатель!

Из репертуара „Синей блузы"

I

Оценка явлений в искусстве во многом зависит от критерия, который мы применяем. За чем пойдешь, то и найдешь. Про иную самодеятельность говорят: «Очень мило и симпатично, но непрофессионально! Это можно так на именинах у тети Нади показывать!»

А про иную самодеятельность говорят по-другому. Бывают случаи, когда качественный критерий отходит на второй план.

Несколько лет назад в Библиотеке иностранных книг отмечали одну из юбилейных дат величайшего испанского драматурга Лопе де Вега. Собрался актив библиотеки — студенты-испанисты, переводчики с испанского, кое-кто из театроведов и, наконец, просто интересующиеся вопросами, связанными с Испанией, с театром, с творчеством драматурга.

С докладом о жизни и творчестве Лопе де Вега выступил один из лучших наших испанистов, В. С. Узин; затем актеры сыграли отрывки из репертуарных пьес, певцы спели, а гитаристы сыграли произведения испанских композиторов. В заключение вечера показала себя «испанская самодеятельность». Молодые люди в национальных костюмах — высокие круглые шапки, короткие жакеты, цветные чулки — под аккомпанемент кастаньет пели народные песни, танцевали народные пляски. Исполнение было на

уровне доброй самодеятельности, не больше. Но, когда присутствующие узнали, что исполнители — дети тех самых испанцев, которые после франкистского террора бежали в Россию, у нас нашли вторую родину и успели народить и вырастить новое поколение «советских испанцев», они на это выступление стали смотреть совсем другими глазами. Ведь эти песни и пляски исполнялись юношами и девушками, которые ни разу не ступили ногой по земле своей родины, ни разу не напились воды из ее рек; они в полном смысле слова с молоком матери впитали в себя обычаи, традиции и культуру далекой своей отчизны! При таком подходе наивная ученическая самодеятельность становилась символом высокого патриотизма!

Я смотрел и думал...

Не так ли в 90-х годах прошлого столетия русские революционные эмигранты собирались где-нибудь в захудалом трактирчике Парижа или Женевы под Новый год или в день Первого мая? Не так ли и они пели «Из страны, страны далекой» или «Реве та стогне...» и поражали кофейных завсегдатаев «Казачком» вприсядку? И крепко верили и жадно надеялись, что эти танцы и пляски они, придет время, будут петь и плясать на родной земле, в отчизне, освобожденной от двуглавого ига.

И хотелось подойти к испанским ребятам, заглянуть им в глаза, крепко пожать руки и пожелать того же от всей души...

II

В наше время можно нередко слышать, как про иную форму агитации говорят: «Э! Ведь это же «Синяя блуза»!»

Говорят тоном, который выражает сущее пренебрежение к чему-то лобовому, грубому, антихудожественному: будто бы и спорить не приходится — «Синяя блуза», и все! Однако такая оценка сводится к лобовому разрешению вопроса о лобовой агитации.

Диалектическая правда говорит сама за себя.

«Синяя блуза» как форма художественной самодеятельности имела свою молодость, возмужание, зрелость, старость — и в конце концов изжила себя, перестала существовать.

С чего началось?

С новой экономической политики. В стране разоренной, истерзанной войной и разрухой, надо было начинать мирное строительство первого в мире рабоче-крестьянского государства.

Ленин объявил новую экономическую политику. Для большего разгона

нужно было сделать несколько шагов назад; так, для создания большой тяжелой промышленности надлежало мелкую бытовую промышленность предоставить частной инициативе.

Нэпман, он же Непорылов,— так нарицательно народ окрестил нового «советского» буржуа, того, кому рабоче-крестьянское государство на данном этапе своего развития дало на откуп пуговицы, спички, ваксу и прочую мелочь для того, чтобы с большей силой и энергией отдаться созиданию социалистической индустрии. Этот нэпман, получив права советского гражданства, неукоснительно потребовал своего идейного содержания в кино, в театре, в легких песенках, в развлекательных кабаре и театрах миниатюр. Появились рестораны с соответствующей программой, народилась бульварная литература, получил права «жестокий романс», сентиментальная пошлятина — нэпман имел не только средства, но и возможности заказывать, содержать и оплачивать то, что шло ему на потребу. Государство не могло ему воспрепятствовать. Единственное, что государству оставалось,— противопоставить нэпманскому гнилому, разложенческому искусству свое, пролетарское, советское, революционное. Тогда Мариэтта Шагинян создала советского «Пинкертона». Вымышленный ею «козьмопрутковский» американский революционный писатель Джим Доллар стал писать пребульварнейшие выпуски научно-фантастического содержания с описанием всякой небывальщины в области борьбы коммунистов с фашистами. Бульварная гротескная форма и гротескное советское содержание! Минус на минус в конце концов дал плюс — получилось легкое, занимательное чтиво — с пропагандой наших идей, стремлений и достижений.

Внушала симпатию сама личность вымышленного автора — бравый джеклондонский или огенриевский американский «братишка», который, преисполненный ненависти к буржуазии, любит сердцем нашу молодую Советскую страну, почти ничего о ней не зная и плохо разбираясь в сути событий. Благодаря этой наивности и непосредственности, а также по причине совершенно немыслимой безудержной фантазии роман имел успех, выпуски расхватывались с молниеносной быстротой, «Джим Доллар» в лучшем качестве мог заменить похождения «Ната Пинкертона, короля сыщиков» и бульварную «Пещеру Лейхтвейса».

Тогда же и группа студентов Института журналистики решила начать хождение по пивным с исполнением под баян частушек и советских песен, а также со злободневными фельетонами, монологами и сценками.

Инициатором этого первого начинания, а также организатором, душой выросшего впоследствии коллектива был Борис Южанин, способный жур-

налист, владевший стихом, не лишенный административного дара и, помимо всего этого, одержимый идеей советской эстрады. Про него рассказывали: спроси его: «Как тебе нравится «Война и мир»?» — он ответит: «Что ж, если сократить и приписать частушки, так ничего, подойдет!»

Так или иначе, несомненно, что в этой идее противопоставления нашего, советского искусства нэповскому разухабисто-разложенческому было здоровое зерно. Артисты в прозодежных синих блузах при помощи минимальных аппликаций преображались в рабочих, крестьян, красноармейцев, матросов, в иностранных дипломатов и генералов, в международных авантюристов и папских кардиналов и в звонких ритмах рассказывали про злобные замыслы наших внешних врагов, про мимикрию, измену и предательство врагов внутренних, затаенных, притаившихся.

Вся их подоплека, весь их внутренний мир раскрывался перед зрителем по принципу народной комедии, где персонаж сам о себе заявляет:

«Я есть неверная собака царь Максимильян!»

Подобный прием все-таки имел свое оправдание, если ему сообщались свежесть, яркость и изобретательность подачи. Так и в представлениях «Синей блузы» соглашатели, социал-предатели, колонизаторы и интервенты со всей непосредственностью в первом лице раскрывали свою злодейскую сущность и обнажали свои гнусные планы по отношению к молодому Советскому государству. То, что все это грубо, топорно, черно-бело, об этом стали говорить впоследствии, когда форма стала приедаться и изживать себя, а в те времена восхождения и расцвета говорили: «Ярко, броско, остро, плакатно и достигает своей цели, потому что убедительно!»

Программа «Синей блузы» — длительностью в час с четвертью — состояла из традиционного парада с песней:

Мы, синеблузники,
Мы, профсоюзники,
Нам все известно обо всем,
И вдоль по миру
Свою сатиру
Как яркий факел мы несем,—

после чего у ведущего с корифеем (главным актером) происходил такой диалог:

— Чего вы ждете?
— Ждем сигнала!
— Даю сигнал!
— Даем начало!

Затем шла звонкая речёвка о международном положении, потом зарифмованный отчет о строительстве, жанровая сценка с сатирическим уклоном — о пьянке, квартирной склоке, уродливом пижонстве (тогда «стиляг» еще не было), о бытовом разложении, потом частушки с переплясом и заключительным номером — либо юмористические пародии, либо эксцентрический оркестр, и, наконец, уход со сцены под тот же марш:

Мы, синеблузники,
Мы, профсоюзники.
Мы не баяны-соловьи,
Мы только гайки
Великой спайки
Одной трудящейся семьи!

Из артистов, впоследствии получивших известность, в «Синей блузе» выступали молодыми, начинающими Михаил Гаркави, впоследствии видный конферансье московской эстрады, Георгий Тусузов, ставший в Театре сатиры выдающимся актером на эпизодические роли, Миров и Дарский, создатели жанра парного конферанса... В «Синюю блузу» шли не только молодые актеры, не только профсоюзная самодеятельность. Бывало, что незаметный артист Малого или Художественного театра, либо балерина, десять лет скучая «у воды» в Большом, вдруг соблазнялись новыми перспективами и вступали в бродячий коллектив, где получали возможность проявить себя, показать свое дарование. В условиях напряженной классовой борьбы такие случаи иногда принимали формы острых конфликтов. На артиста, который бросал академический состав ради бродячего по рабочим пивным коллектива, его бывшие товарищи смотрели как на отступника, предавшего «чистое искусство» ради гнусной и пошлой «злобы дня», новые же соратники принимали его в свою среду как беглеца от затхлой академической трухи в ряды бойцов, идущих в ногу с советским миром, и предлагали жестом и танцем, песней и речью, мыслью и сердцем участвовать в строительстве новой жизни.

Дело доходило иной раз до настоящих обструкций, где в роли «агрессоров» выступали актеры-старобытники. Однажды в вечернюю столовую, где выступал в числе прочих синеблузников такой «ренегат» одного из академических театров, явилась группа его бывших товарищей, заняла столик, и во время его выступления они демонстративно поднимали шум, звали официантов, гремели посудой. Ведущий программу остановил вы-

ступление и обратился к публике с разъяснением инцидента. Публика была возмущена подобной обструкцией, скандалистам пришлось покинуть помещение, а гонимый «ренегат чистого искусства» получил свою долю общественного сочувствия.

III

Так основалась и стала существовать «Синяя блуза». Она начала делиться, множиться, почковаться, коллективы стали получать названия: «Основной», «Показательный», «Ударный», «Образцовый», «Оперативный» — они ничем не отличались один от другого, названия ни к чему не обязывали, но работа шла и шла.

Все сказанное выше относится к столичным коллективам, которые имели и средства и возможности вести работу на хорошем уровне. Но с тех пор как «Синяя блуза» получила возможность публиковать свой репертуар, охват стал широк, популярность ее выросла необычайно. Регулярно выходили сборники, включавшие в себя не только текущий репертуар и методологические материалы, но и корреспонденции из близких и отдаленных точек. К каждой пьесе прилагались режиссерские указания, комментарии, рисунки и фотографии, корреспонденции с мест сообщали о возникновении синеблузных кружков, об их успехах, нуждах и пожеланиях. Факт несомненен — «Синяя блуза» вносила оживление в культработу профсоюзов, призывала к жизни самодеятельные дарования и, следуя политике партии, делала достойное, советское дело. Она справляла свои годовщины — трехлетие, пятилетие... Она пронесла свою афишу по загранице, в гастрольных поездках по Германии, по Монголии, по Китаю. В берлинской прессе отдавали должное игре, постановке, сценическим приемам и признавали Бориса Южанина «советским Балиевым», вспоминая знаменитого создателя театра миниатюр «Летучая мышь».

С чего начался упадок «Синей блузы»?

Новый государственный строй укрепился, новый быт установился и начал пускать корни внутрь, в глубь житейской почвы. Вчерашний солдат гражданской войны стал строителем новой жизни, основателем новых моральных устоев, и, естественно, его запросы и требования к искусству существенно переменились. Черный хлеб лобовой агитации его уже не устраивал, он захотел не условно-плакатного, а реального, правдивого отображения своей жизни, героики пережитого, трудовых будней текущего времени.

Вот тогда в театральной жизни нашей страны начались перемены, «левое» искусство делалось правым, правое — «левым».

Что получилось?

Когда в Малом театре идет трагедия Шиллера «Мария Стюарт» и водевиль Скриба «Стакан воды», а в Художественном «Царь Федор» и «Горе от ума», когда академические театры только собираются в течение нескольких лет приступить к современному советскому репертуару, в это время Мейерхольд национализирует все театры (кроме академических) и пропитывает все спектакли злободневной тематикой, приближая к современности «Зори» Верхарна; ставит он «Мистерию-буфф» Маяковского, «Последний решительный» Всеволода Вишневского.

Но пришло другое время, академические театры уже «собрались» с силами, накопили опыт и выпустили новое, советское поколение актеров и актрис, и к стуку от рубки «Вишневого сада» присоединился грохот «Бронепоезда № 14-69», а в Малом театре в спектакле «Любовь Яровая» появились на сцене честные, добрые, стойкие советские люди, настоящие герои нашего времени.

Что же пришлось тогда делать Мейерхольду? Пришлось обратиться к классике! Начал он с постановки «Леса» Островского, потом поставил в небывалом виде «Ревизора», создал спектакль из первоначальных вариантов «Горя от ума» под названием «Горе уму» и в конечном итоге пришел к постановке буржуазно-сентиментальной мелодрамы Александра Дюма-сына «Дама с камелиями».

Вернемся, однако, к «Синей блузе». Она и по стилю и по сценическим приемам была, конечно, близка к Мейерхольду. Если, отказавшись от агитации, Мейерхольд обратился к классике русской и зарубежной, то «Синей блузе» при такой смене направления надлежало бы просто сделаться заурядным театром миниатюр со скетчами, театрализованными романсами, одноактными водевилями. Все это вполне допустимо — но «Синяя блуза» здесь ни при чем.

Как зрелый плод в силу необходимости падает с дерева легко и безболезненно, так и «Синяя блуза» подошла к своему естественному концу. На каком-то этапе культурного развития нашей общественности она была нужна и оправдывала свое существование, а по прошествии времени так же мирно изжила себя. Она распалась, растряслась, самоликвидировалась, но это ни в какой мере не помешало даровитым исполнителям из синеблузных коллективов найти применение своим способностям на эстраде, в кино и в театре различных направлений.

Иные из них и в наше время, дойдя «до степеней известных», пребывая в чести и в славе, вспоминают об этих днях своей театральной юности с добродушной улыбкой.

Как о первой любви.

* * *

В наше время, в шестидесятых годах, когда пишутся эти строки, в Москве, в театре, «что на Таганке», с успехом идет инсценировка знаменитой книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир».

Для воссоздания атмосферы Переворота театр избирает форму плаката яркого, броского, бело-черного. Зрителю предлагается быть не созерцателем, а участником сценического действия. Театр отказывается от бытовой правды во имя утверждения Истины, открывающей вход в Новую Эру истории, жизненных норм, человеческих отношений.

Можно ли здесь не провести аналогию с творческим методом «Синей блузы»?

С оговорками, с натяжками, условностями — но все-таки...

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Одни говорят, что при нынешних запросах и устремлениях смешными и наивными кажутся стихи Блока и музыка Баха. Другие утверждают, что человек будущего, совершенного общества не станет механическим роботом, не потеряет вкуса к прекрасному, будет, подобно Пушкину, «упиваться гармонией и обливаться слезами над вымыслом».

Рассказывают, что один французский философ-материалист XVIII века, прослушав сонату Бетховена, спросил:

«Что же из этого следует?»

Вопрос, из которого явствовало сожаление о бесцельно потраченном времени.

Другие философы, борцы и мыслители полагали, что наука при всех ее достижениях все-таки не может сделать человека лучше, духовно богаче, благороднее. Тоже крайность, для нас не убедительная и не нужная.

Мольер осмеивал ученых. Руссо отвергал цивилизацию, Л. Толстой писал, что Наташа Ростова выздоровела, несмотря на то, что ее лечили лучшие доктора. Но для нас и такие крайности не нужны и не убедительны.

С особенным теплом и симпатией вспоминается образ человека, который гармонически совместил в себе служение науке и искусству.

Таков был Александр Порфирьевич Бородин, профессор химии, передовой общественный деятель, один из основоположников женского высшего образования в России и в то же время замечательный композитор, автор

гениальной оперы «Князь Игорь», величественной «Богатырской симфонии», задушевного квартета, проникновенного романса на слова Пушкина «Для берегов отчизны дальной».

В энциклопедиях всего мира ему посвящается не одна статья, а две — одна о Бородине-химике, другая о Бородине-композиторе.

Существует рассказ по этому поводу. В те времена встретились и подружились молодой музыкант и курсистка с Высших женских курсов. Юноша с восторгом говорит о замечательном композиторе, члене содружества музыкальных новаторов-реалистов, известного под названием «Могучая кучка» (Балакирев, Римский-Корсаков, Бородин, Кюи и др.). Курсистка преклоняется, в свою очередь, перед кумиром молодежи — высокоодаренным молодым профессором химии. Молодые люди спорят ожесточенно, каждый превозносит своего любимца, пока не выясняется, что речь идет об одном и том же человеке.

Можно ли не поставить себе в пример такое прекрасное служение всем запросам человечества?

В настоящее время вопрос об освоении космоса решен.

Уместно задать вопрос: возьмет ли наш космонавт с собою томик Пушкина или нет? Мы знаем случаи, когда в военную пору боец, собираясь в ночную разведку, брал с собою заветную книжечку стихов любимого поэта.

Таков образ советского гуманиста.

Профессор Тимирязев говорил, что истинно культурный человек должен знать все об одном и понемногу обо всем. Если эту мысль довести до наглядного образа, то можно себе представить циркуль, который, одной ножкой упираясь в землю, другою выписывает окружность, задевая различные отрасли познания. Пусть в нынешнем споре для «лирика» это будет расщепление атома, ядерная динамика, борьба против рака, радиолокация, геологическая разведка — всего не перечислишь, а для «физика» — поэзия, музыка, живопись, скульптура и другие проявления духовной культуры.

На рыбных промыслах есть обычай. Если десять рыбаков едут на большой лов, они берут с собой одиннадцатым песельника, гусляра, сказочника, балагура... Он помогает им коротать часы отдыха на трудном промысле и получает за это равную со всеми долю в общем заработке.

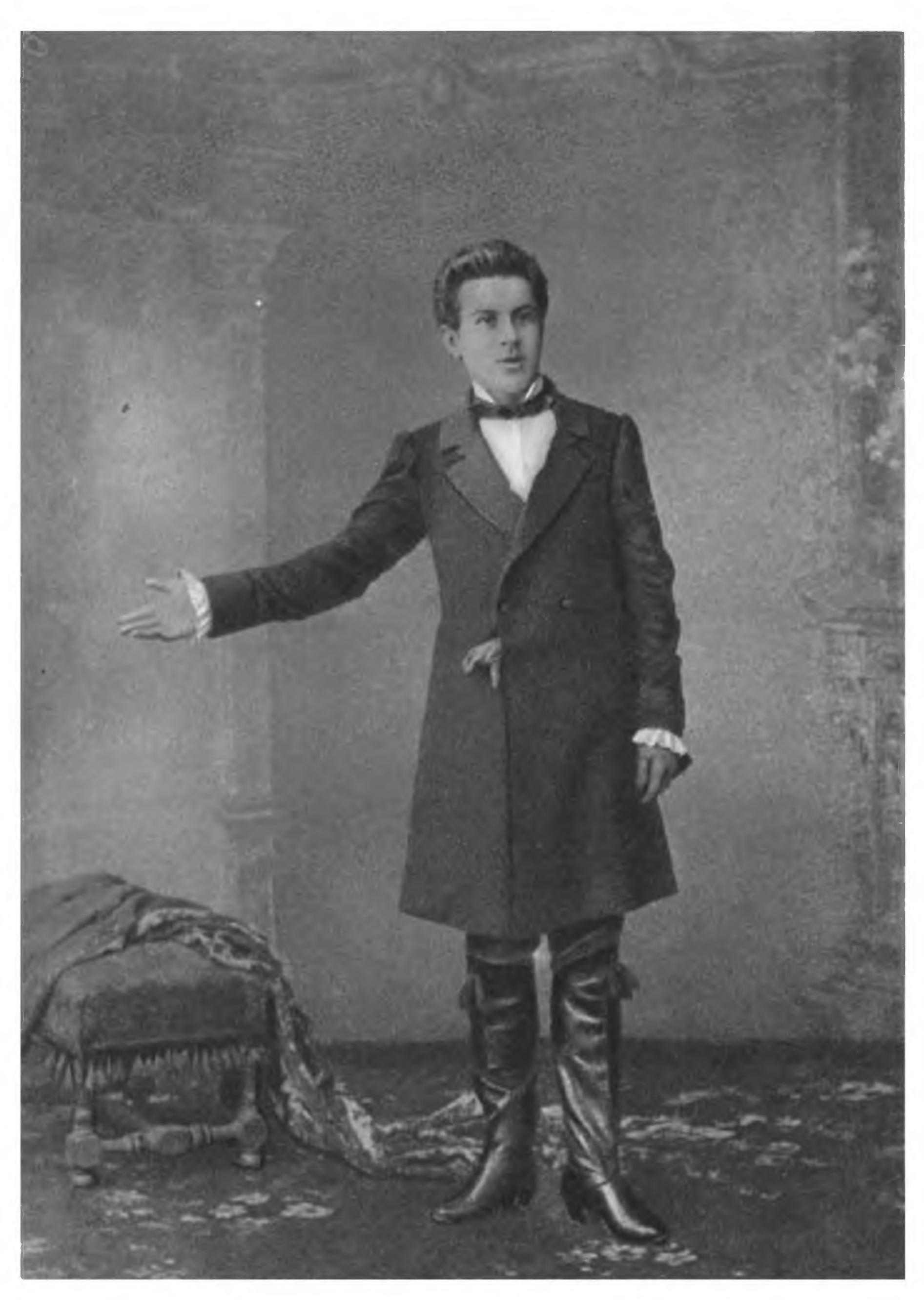
Нам известны многие примеры, начиная от Карла Маркса, читавшего наизусть целые страницы из Гомера и Шекспира, до поэта Валерия Брюсова, который свою величайшую культуру, громадные познания по первому зову отдал на служение Октябрьской революции.

Кто с юных лет «отравлен» благородным ядом литературных мечтаний, тем эта книга в руки. Они найдут здесь примеры бесконечного разнообразия художественного творчества. Но автору еще дороже, еще милее будет, если эта книга привлечет внимание любителей точной науки — в данном случае речь идет о будущих докторах, инженерах, экономистах, плановиках, шахтерах, сварщиках и сталеварах. Наука ревнива, она поглощает человека целиком, человек уходит в мир точных знаний, и иной даже не подозревает, какие богатства он отвергает, от каких сокровищ отказывается, пренебрегая искусством.

Вот ему-то не доказать, а просто показать на примерах нужно, какие красоты скрыты в самых известных и простых вещах, какая бесконечная изобретательность проявляется в художественном творчестве.



ФОТОИЛЛЮСТРАЦИИ



М. В. Дальский в роли Чацкого.



Михаил Чехов в роли Гамлета.



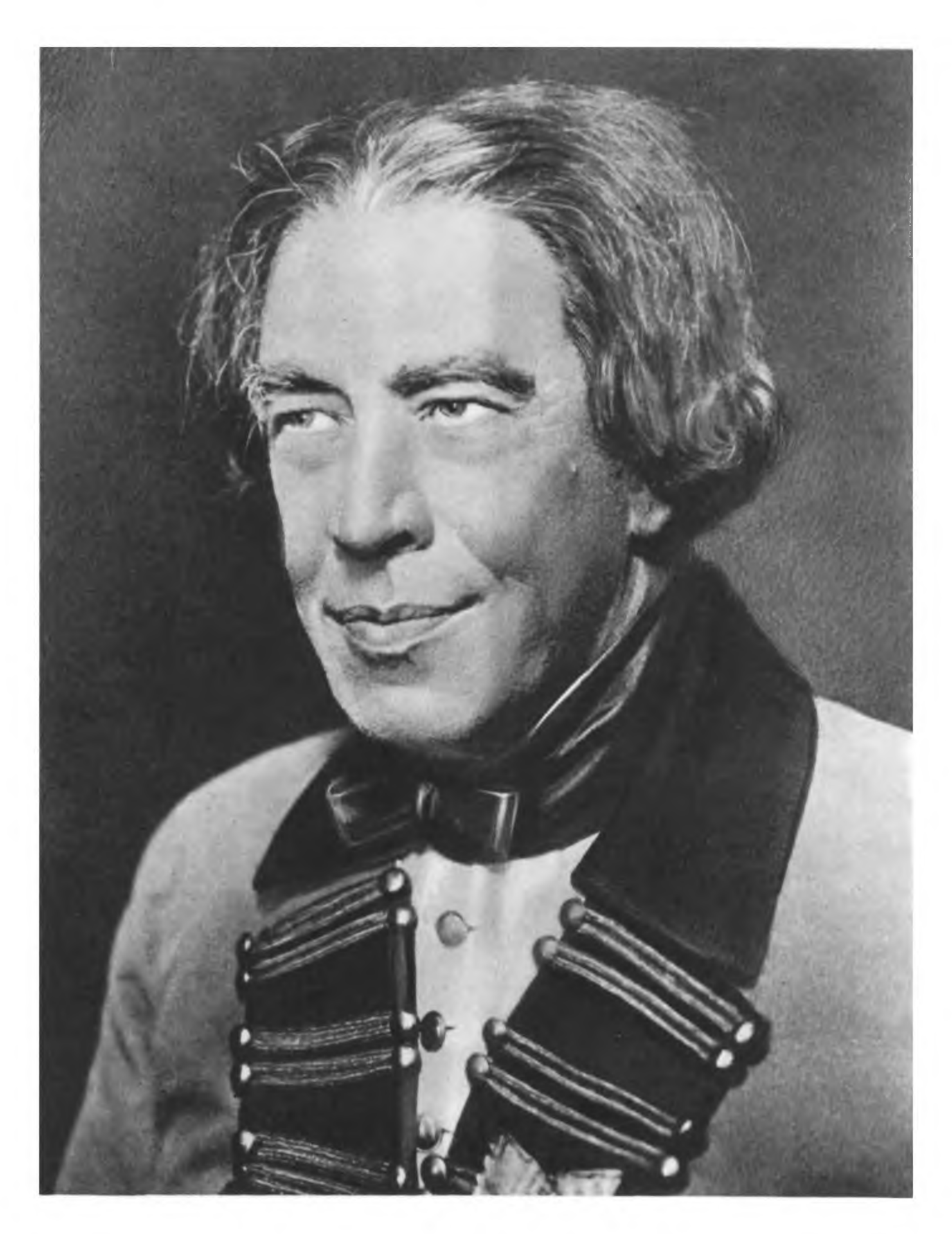
В. И. Качалов в роли Гамлета.



Михаил Чехов в роли Хлестакова.



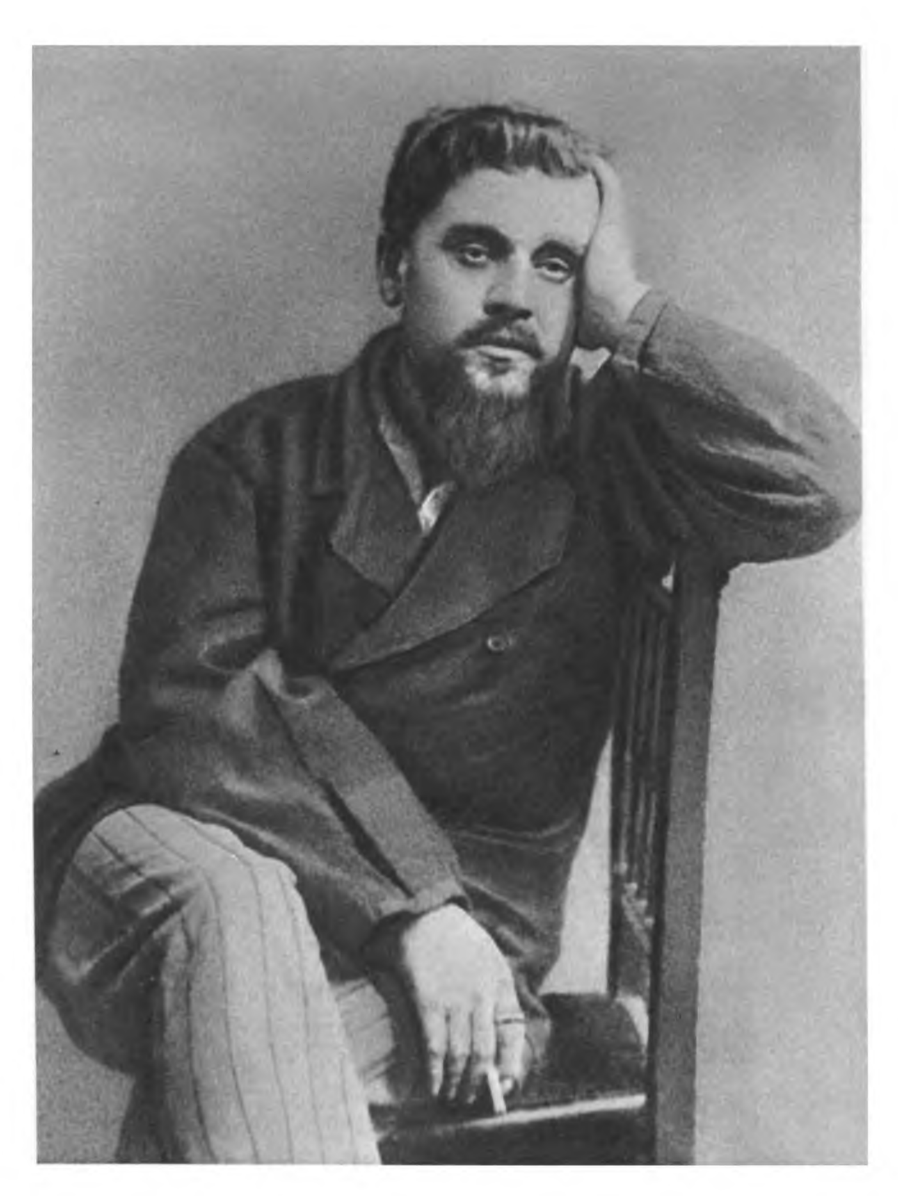
Степан Кузнецов в роли Хлестакова.



К. С. Станиславский в роли кавалера ди Рипафратта.



Б. Н. Ливанов в роли кавалера ди Рипафратта.



И. М. Москвин в роли Феди Протасова.



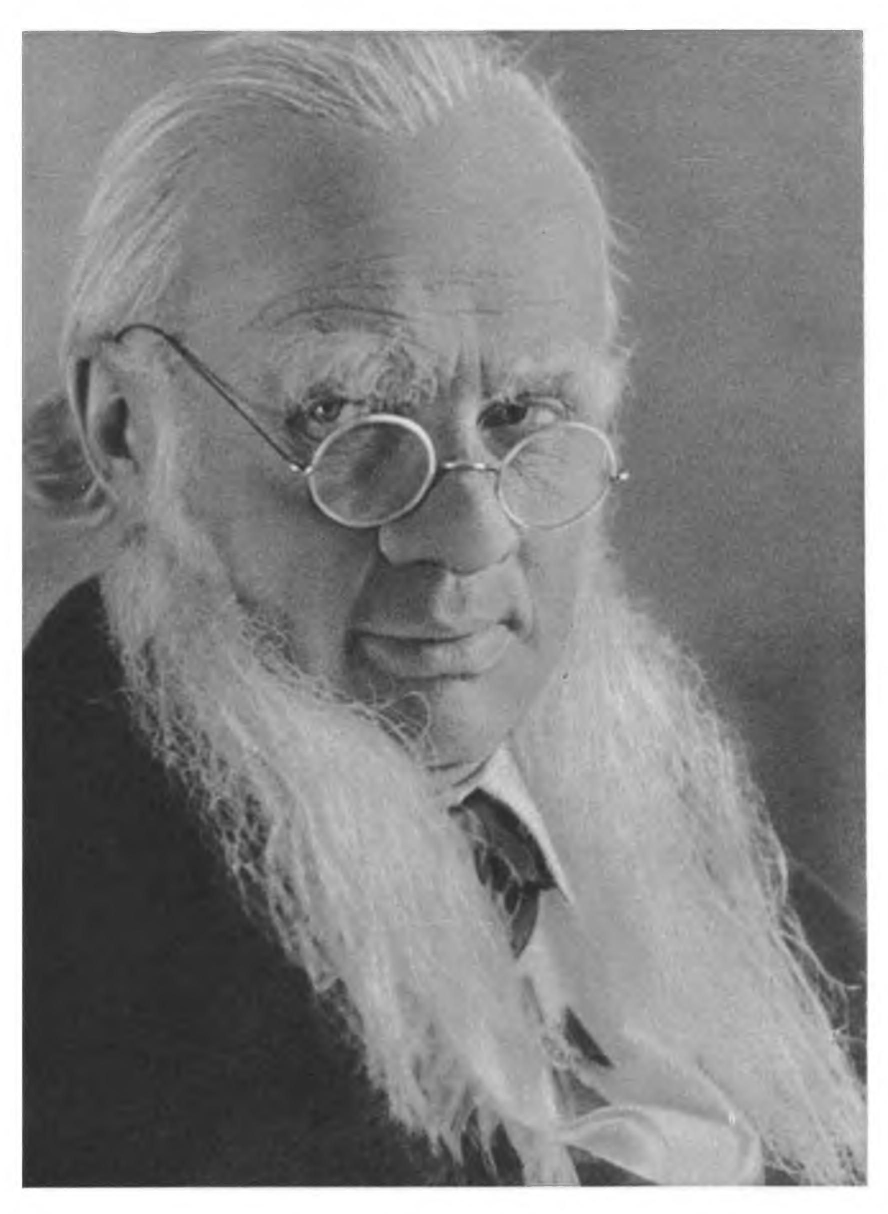
Сандро Моисси в роли Феди Протасова.



М. М. Тарханов в роли Фурначева.



М. М. Тарханов в роли Собакевича.



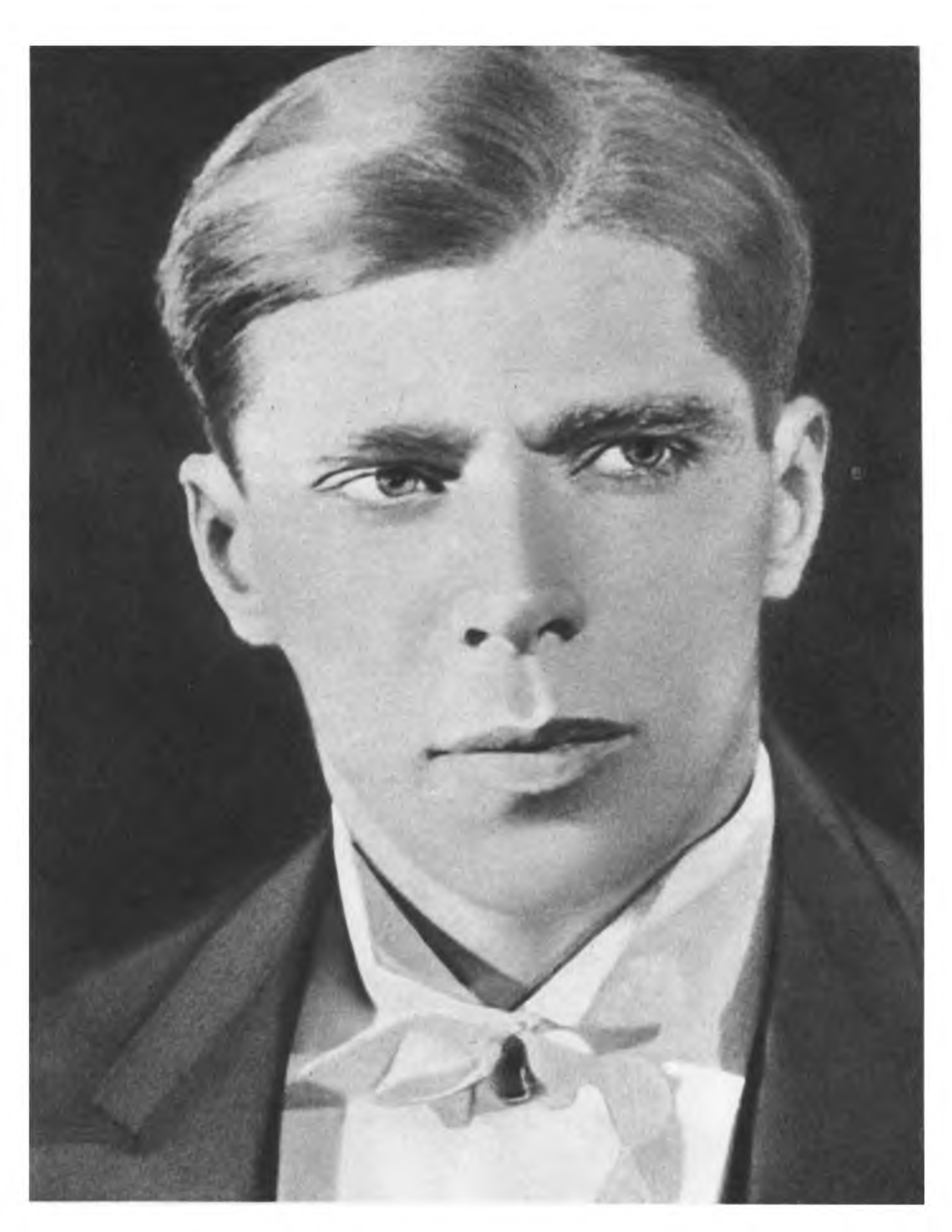
Степан Кузнецов в роли Юсова.



Игорь Ильинский в роли Юсова.



А. Я. Закушняк.



Владимир Яхонтов.



В. И. Качалов.



Владимир Маяковский.



Александр Блок.

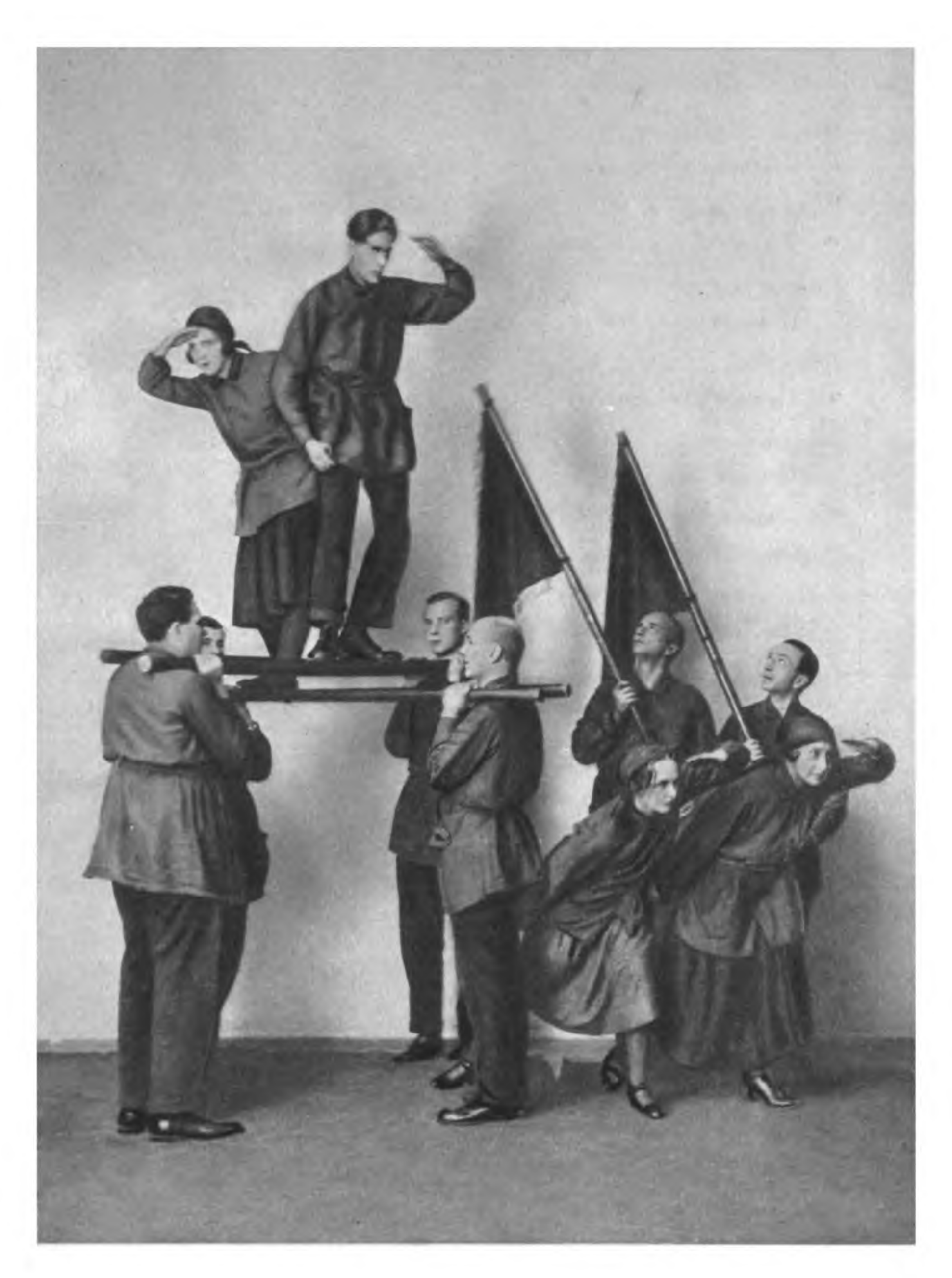


В. Я. Брюсов.

(С рисунка М. Врубеля).



А. В. Луначарский.



«Синяя блуза».

СОДЕРЖАНИЕ

* * * * * * * * * * * * * * * * * * * *

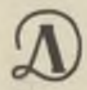
Для старшего возраста

Арго Абрам Маркович. ЗВУЧИТ СЛОВО...

Очерки и воспоминания

Ответственный редактор Э. М. Лемперт. Художественный редактор Н. З. Левинская. Технический редактор Г. А. Подольная. Корректоры С. П. Мосейчук и К. П. Тягельская. Сдано в набор 1/XI 1966 г. Подп. к печати 21/1 1967 г. Формат 70×90¹/₁₆. Печ. л. 6,5. Усл. печ. л. 7,61. Уч.-изд. л. 4,55+12 вкл.=5,86. Тираж 50 000 экз. ТП 1967 № 513. Цена 38 коп. на бум. № 1. Издательство «Детская литература». Москва, М. Черкасский пер., 1. Фабрика «Детская книга» № 1 Росглавполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР. Москва, Сущевский вал, 49. Заказ № 5350.

Цена 38 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»